

Speranța Doboș

Les romans policiers de Georges Simenon en roumain et en anglais

Étude comparative et traductologique



Presa Universitară Clujeană

Speranța Doboș

**Les romans policiers
de Georges Simenon
en roumain et en anglais**

Étude comparative et traductologique

Presa Universitară Clujeană

2019

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. habil. Magda Jeanrenaud

Prof. univ. dr. Simona Modreanu

Conf. univ. dr. Pompiliu Crăciunescu

ISBN 978-606-37-0524-3

© 2019 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Tehnoredactare computerizată: Cristian-Marius Nuna

Universitatea Babeș-Bolyai

Presa Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

Str. Hasdeu nr. 51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel./Fax: (+40)-264-597.401

E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro

<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

TABLE DE MATIÈRES

Argument	6
INTRODUCTION	9
CHAPITRE I. LA FORME DU RÉCIT POLICIER	15
1.1. Préliminaires – Introduction à la fiction policière	15
1.1.1. <i>Le zadiguisme</i>	17
1.1.2. Les origines du roman policier. La naissance du genre policier	19
1.1.3. Le contexte social de l'apparition du genre policier en France	20
1.2. L'évolution de la forme du récit policier	22
1.2.1. Poe et le « récit-problème »	22
1.2.1.1. L'esthétique de Poe	24
1.2.1.2. Les lois du genre policier	26
1.2.2. Gaboriau et l'apparition du roman policier-feuilleton	27
1.2.2.1. L'apparition du roman policier proprement-dit	27
1.2.2.2. La vraisemblance du roman policier de Gaboriau	29
1.2.3. Le récit détective de Conan Doyle	36
1.2.3.1. Le contexte de l'apparition du récit détective de Conan Doyle	36
1.2.3.2. L'art poétique de Conan Doyle	37
1.2.4. Le roman policier classique : Agatha Christie ou le triomphe de la mort	38
1.2.4.1. La forme du roman policier classique	38
1.2.4.2. Roman policier ou roman d'aventures ?	39
1.2.4.3. L'esthétique d'Agatha Christie	40
1.3. Évolution du roman policier en France	45
1.3.1. Les parodies des romans policiers	45
1.3.2. Simenon ou la modernité du roman policier	46
1.3.2.1. Le changement de la forme du roman policier	47
1.4. Conclusions	49
CHAPITRE II. LE PROFIL DU DÉTECTIVE DANS LA FICTION POLICIÈRE ...	52
2.1. Le chevalier Auguste Dupin, le premier détective de récit policier	52
2.1.1. La méthode de Dupin	53
2.2. L'inspecteur de police Lecoq – héros de roman policier	54
2.2.1. La méthode de Lecoq	57
2.3. Sherlock Holmes, le profil du détective privé	61
2.3.1. La méthode déductive de Sherlock Holmes	63
2.4. Poirot, le génie de la déduction	64
2.4.1. La méthode déductive d'Hercule Poirot	66
2.5. Miss Marple, le regard inquisitif et indiscret	67
2.5.1. La méthode déductive de Miss Jane Marple	69

2.6. Le commissaire Maigret	69
2.6.1. La méthode de déduction du commissaire Maigret	71
2.7. Conclusions	75
CHAPITRE III. LA POÉTIQUE DU ROMAN POLICIER	77
3.1. Le roman policier, genre littéraire autonome	77
3.1.1. Une mauvaise littérature	78
3.1.2. Le genre policier – un genre ludique	79
3.2. Le roman policier et la littérature	79
3.2.1. Le statut défavorisé du roman policier	80
3.2.2. Le roman policier – produit d’un processus intellectuel	81
3.2.3. Le récit policier – une réaction contre l’antiroman	82
3.3. La structure du roman policier	83
3.3.1. Le récit policier – un récit impossible ?	83
3.3.2. Le récit policier – une histoire double	85
3.3.3. Le crime sur le plan de la réception sémiotique	87
3.3.3.1. Le crime comme acte de transgression irréconciliable sur le plan sémiotique	87
3.3.3.2. Le crime comme acte de liberté sur le plan sémiotique	89
3.3.4. Les règles de construction du roman policier	90
3.4. Le schéma actantiel du récit policier	91
3.4.1. Les rapports entre les actants dans le schéma actantiel	92
3.4.2. Le carré herméneutique de Dubois dans le roman policier	94
3.4.3. La déviance de la structure classique du roman policier chez Simenon	99
3.4.4. Le jeu des voix et de la focalisation dans le roman policier simenonien	104
3.5. La poétique de l’espace dans le roman policier simenonien	106
3.5.1. L’espace clos intime	107
3.5.2. L’espace ouvert	110
3.6. Une nouvelle poétique du genre policier	115
3.6.1. Un nouveau type de lecteur pour une nouvelle littérature	116
3.6.2. Un nouveau paradigme de la lecture du texte policier	117
3.7. Conclusions	117
CHAPITRE IV. LA TRADUCTION DU ROMAN POLICIER SIMENONIEN EN ROUMAIN ET EN ANGLAIS	119
4.1. Considérations sur les limites de la traduction	119
4.2. La situation des traductions du roman policier simenonien en Roumanie ...	121
4.3. Aspects théoriques de la réception	125
4.3.1. Hans Robert Jauss et « l’horizon d’attente » du lecteur	126
4.3.2. Wolfgang Iser et « la réponse esthétique »	127
4.3.3. Considérations sur la sociologie de la réception du roman policier simenonien	127

4.3.3.1. Considérations sur la sociologie de la réception du roman policier simenonien en Roumanie	128
4.3.3.2. Considérations sur la sociologie de la réception du roman policier simenonien dans l'espace anglo-saxon	147
4.3.4. Considérations sur la sociologie de la réception des traductions du roman policier simenonien en Roumanie et dans l'espace anglo-saxon	151
4.4. Traduction des métatextes du roman policier simenonien – analyse des versions roumaine et anglaise	153
4.4.1. Traduction des télégrammes	156
4.4.2. Traduction des lettres	173
4.4.3. Traduction des billets	194
4.4.4. Traduction des descriptions	196
4.4.5. Traduction des introspections psychologiques	228
4.4.6. Traduction des monologues intérieurs	235
4.4.7. Traduction des déductions-introspections	240
4.4.8. Traduction des rapports de police	243
4.4.9. Traduction de la fiche de police	245
4.4.10. Traduction des constats de l'autopsie	245
4.4.11. Traduction des documents des avocats	251
4.4.12. Traduction des testaments	254
4.4.13. Traduction des titres et des articles de journaux	255
4.4.14. Traduction du fait divers	258
4.4.15. Traduction des notes d'information de la police	260
4.5. Traduction du sociolecte policier du roman policier simenonien	261
4.6. Traduction de la scène du crime du roman policier simenonien	264
4.7. Traduction du témoignage du crime du roman policier simenonien	266
4.8. Traduction des déductions de Maigret	267
4.9. Traduction des notes/ des questions du commissaire Maigret	273
4.10. Traduction de la reconstitution du crime selon les déductions de Maigret ...	276
4.11. Traduction du jeu des suppositions	279
4.12. Traduction des interventions de la voix auctoriale	282
4.13. Conclusions. Considérations générales sur les versions roumaine et anglaise	285
CONCLUSIONS FINALES	293
BIBLIOGRAPHIE	295
ANNEXES	307
Annexe 1. Statistique des traductions en roumain des romans simenoniens	307
Annexe 2. Statistique des traductions en anglais des romans simenoniens	314

Argument

Le thème que nous avons choisi pour notre recherche est intéressant et passionnant d'autant plus qu'en Roumanie il y a un nombre assez restreint d'études sur la littérature policière, en général, et sur les romans policiers de Georges Simenon en particulier. Notre intention est de couvrir par cette étude deux segments de recherche peu abordés à présent, notamment celui lié à la traduction du roman policier de Georges Simenon et celui qui concerne la réception de sa fiction policière dans l'espace roumain et anglo-saxon. Nous pensons que ce domaine de recherche est important parce que la littérature policière a été souvent assimilée à la littérature soi-disant « facile », à la paralittérature, à la littérature marginale. Par notre démarche, nous voulons démontrer que le roman policier suppose un processus complexe de création.

Le structuralisme français, qui s'est approprié une partie d'idées énoncées par le formalisme russe, considèrerait que chaque genre littéraire ou chaque forme littéraire mérite d'être analysée, en mettant l'accent sur la littérature marginale, populaire, appelée aussi « facile » ou « de consommation » – les contes de fées analysés par Vladimir Propp, le roman populaire – en défaveur des hautes formes littéraires, des formes littéraires classiques, comme la tragédie, la poésie, l'épopée, qui avaient été longtemps étudiées jusqu'à l'avènement du structuralisme. Le roman policier semble adéquat pour l'étude dans une perspective narratologique parce qu'il peut être encadré dans les schémas narratologiques d'Algirdas Julien Greimas et de Vladimir Propp, exposés dans *Morphologie du conte*¹. Il faut aussi mentionner que Tzvetan Todorov s'est occupé de l'analyse de la forme du roman policier dans son étude *Typologie du roman policier*² paru dans *Poétique de la prose*³. C'est d'autant plus captivant d'étudier le roman policier simenonien qui ne respecte pas les règles strictes du roman policier et qui se trouve à la confluence du roman policier, du roman psychologique, du nouveau roman et de la grande littérature.

Nous avons parcouru des études de critique et d'histoire littéraire du roman policier, des études de poétique, de narratologie et de théorie littéraire, des études de théorie de la réception et d'esthétique de la réception, des articles de journaux et des revues littéraires sur Georges Simenon parus en Roumanie, aux États-Unis et au Royaume Uni, ainsi que des études de traductologie pour établir une typologie d'analyse des fragments extraits des versions roumaines et anglaises.

¹ Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Poétique, Seuil, Paris, 1970

² Todorov, Tzvetan, *Typologie du roman policier* essai paru dans *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971

³ Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971

Dans le premier chapitre nous nous sommes proposée de suivre le changement de la forme du roman policier, depuis la nouvelle détective de Poe jusqu'à l'apparition du roman policier proprement dit, en nous nous arrêtant aussi sur le roman policier feuilleton d'Émile Gaboriau, arrivant finalement chez Simenon, à son roman policier psychologique.

Dans le deuxième chapitre nous avons passé en revue le changement du profil du détective qui, chez Edgar Allan Poe, est une machine qui émet des raisonnements, chez Émile Gaboriau acquiert une personnalité et devient humain, chez Arthur Conan Doyle et Agatha Christie il devient une figure mythologique et chez Georges Simenon il acquiert une psychologie, une éthique et une dimension morale.

Dans le troisième chapitre nous avons présenté le statut du roman policier dans la littérature et le schéma actantiel du roman policier, en général, avec application sur les romans de Georges Simenon. Nous avons aussi signalé les écarts des romans policiers simenoniens des schémas narratifs des romans policiers classiques.

L'un des points d'intérêt de notre étude se trouve dans le quatrième chapitre qui consiste dans l'analyse contrastive des fragments choisis des versions roumaines et anglaises des romans policiers simenoniens. Dans notre analyse traductologique nous avons choisi d'appliquer les procédés énoncés par Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, dans l'ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais*⁴; ces procédés nous offrent un tableau complet qui nous a aidée d'analyser tous les changements qui se passent dans le processus de la traduction, au niveau linguistique et rhétorique. Comme on le sait, la stylistique est une discipline qui appartient à la linguistique et à la rhétorique en même temps, une discipline qui étudie les spécificités du point de vue de l'écriture d'un texte. La stylistique comparée s'avère utile pour les traducteurs et pour les critiques de la traduction parce qu'elle offre l'accès à une nouvelle méthode, à une nouvelle technique qui permet de retracer et d'analyser des étapes parcourues par le traducteur dans le processus de traduire chaque élément d'un texte source dans une langue cible.

Le problème posé par la traduction consiste dans un paradoxe : même si le traducteur est érudit et lettré, même s'il possède de vastes connaissances et même s'il connaît très bien la langue cible et il est familiarisé avec le texte source, il se confronte cependant, dans son travail de traducteur, avec des barrières insurmontables : par exemple, lorsqu'il traduit, il doit rendre avec précision un monde différent de celui connu par le lecteur indigène, une culture différente ou des traditions qui n'existent pas dans la culture cible. Le traducteur se voit mis dans des situations difficiles ; il doit approximer, faire appel aux circonstances connues par le lecteur ou trouver le courage de faire plonger le lecteur dans la culture source au risque d'introduire une

⁴ Vinay, Jean-Paul, Darbelnet, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1973.

note explicative pour le familiariser avec la situation décrite. Ces situations, qui impliquent tant de problèmes, révèlent l'art du traducteur, sa capacité de s'adapter aux exigences du public, au pouvoir de compréhension du lecteur et de préserver en même temps les nuances du texte source, la fidélité du texte cible par rapport au texte source, ce qui est un principe essentiel dans la théorie de la traduction. Nous avons suivi aussi les interventions dans les versions roumaines et anglaises en termes de censure, soit idéologique, soit éditoriale et nous avons recherché s'il y avait des fragments supprimés tant dans les versions roumaines que dans celles anglaises. C'est pourquoi une telle analyse des fragments extraits des versions roumaines et anglaises des romans policiers simenoniens nous semble d'un réel intérêt.

INTRODUCTION

De nos jours, à l'époque de la globalisation, les transferts linguistiques, culturels, économiques et financiers s'intensifient de telle manière qu'ils tendent à s'unifier. Le dialogue entre les cultures devient ainsi essentiel, ce qui confère une importance capitale à la traduction qui est perçue comme médiation entre les langues et les cultures. Les théories fonctionnalistes dans la traductologie mettent en discussion la dichotomie traduisibilité/intraduisibilité et la transforment en fidélité/infidélité de la traduction, aporie qui se relève plus fructueuse, parce que, ainsi, nous pouvons remettre en question les différents courants et les différentes tendances dans l'histoire de la traduction. La traduction est dominée par deux lois, selon George Steiner⁵, l'agression et la compensation, donc le texte à traduire subit une transgression à la suite de ce processus qui décompose et recompose le texte, le texte traduit se transformant dans un vecteur culturel. La traduction acquiert une dimension sociologique que nous avons mise en évidence dans notre étude. Elle domine le plan des relations culturelles et des transferts inter- et trans-culturels, se reflétant dans la politique éditoriale internationale.

L'année 1989 a brisé en Roumanie les barrières de la censure imposées par le régime communiste dans la politique éditoriale et a mis fin à l'isolement, à la clôture de la vie littéraire, sociale, académique, politique, culturelle et artistique dans notre pays. La politique éditoriale s'est libéralisée et une diversité de maisons d'édition apparaît. Leur sélection est réalisée par l'économie de marché ; il y en a qui disparaissent et il y en a d'autres qui survivent. Après la chute du communisme, la Roumanie devient un espace où la traduction est une pratique privilégiée et fréquente, un espace où l'on pratique « l'hospitalité de la langue »⁶ et un espace de l'altérité. En ce qui concerne la traduction du roman policier simenonien, la maison d'édition « Polirom » de Iași a réalisé un ample projet de (re)traduction de la série « Maigret » signée par Simenon.

Dans notre thèse nous avons analysé des fragments des versions roumaines et anglaises en les comparant avec les fragments du texte source pour identifier le fragment le plus fidèle du point de vue traductologique, fragment qui rend le message du texte source de la manière la plus adéquate possible, dans l'esprit et la lettre du texte source. Notre analyse textuelle se déploie selon les règles d'une approche normative, basée

⁵ Steiner, George, *After Babel*, Oxford University Press, Oxford, 1975.

⁶ Ricoeur, Paul *Despre traducere*, Editura Polirom, Iași, 2006, traduit du français par Magda Jeanrenaud.

sur les procédés de traduction énoncés par Vinay et Darbelnet dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais*.

Cependant, pour arriver à la traduction du roman policier simenonien, nous avons tout d'abord fait une incursion dans l'évolution de la forme du récit policier le long de l'histoire de la fiction policière et nous avons suivi aussi la transformation du profil du détective dès son apparition. Nous nous sommes aussi arrêtée sur la poétique du roman policier pour essayer de mieux comprendre la structure narrative du roman policier et les écarts du roman policier simenonien par rapport au roman policier classique. Enfin, nous avons mis en évidence la dimension sociologique de la réception du texte simenonien traduit, en analysant les avant-propos et les articles parus dans les journaux littéraires.

Méthodes de recherche et approches

Dans notre étude nous avons utilisé plusieurs approches, comme l'approche comparative, poétique, sémiotique, sociologique. Nous nous sommes axée sur l'approche comparative dans le premier et le deuxième chapitre pour suivre l'évolution de la forme du récit policier et la transformation du profil du détective le long de l'histoire de la fiction policière. L'approche comparative est utilisée en littérature pour comparer les œuvres littéraires/ les personnages et pour en saisir les différences et les spécificités de chaque œuvre/ personnage. L'approche comparative se retrouve aussi dans le dernier chapitre où nous avons analysé les versions cibles en les comparant aux textes source. L'étude d'un grand nombre de textes nous a aidée à apporter notre contribution originale au thème choisi. L'approche poétique est illustrée dans le troisième chapitre dédié au statut du roman policier dans la littérature, aux lois qui régissent la construction du roman policier, à l'analyse de la structure narrative, au schéma actantiel du roman policier classique et aux écarts du roman policier simenonien par rapport à cette structure. L'approche sémiotique est illustrée toujours dans ce chapitre où nous avons analysé l'acte du crime de la perspective de la réception sémiotique. Dans le quatrième chapitre nous avons fait appel à l'approche sociologique lorsque nous avons analysé la réception sociologique du roman policier simenonien.

Les méthodes de recherche comprennent l'analyse, la synthèse et l'analogie entre les diverses formes de récit policier, entre les divers profils du détective dans l'histoire de la fiction policière ainsi que l'analyse des textes traduits et l'analogie des versions cibles avec les textes sources, en appliquant les procédés analysés par Vinay et Darbelnet.

En termes d'approches inductives et déductives, nous avons employé dans notre étude des approches inductives, qui consistent dans la description et l'analyse traductologique du corpus des textes et l'intégration des études traductologiques et critiques

dans le contexte de la culture roumaine et anglo-saxonne. Les approches déductives utilisées consistent dans l'application sur le corpus des textes analysés du point de vue traductologique des théories de la réception du roman policier simenonien, des théories littéraires du roman policier et des théories de traductologie présentées dans notre étude. Visant l'impact du roman policier simenonien dans la culture roumaine et anglo-saxonne, le résultat de notre étude comporte des aspects quantitatifs (la statistique des versions roumaine et anglaise du roman policier simenonien présentée dans les annexes), des aspects qualitatifs (les articles sur la réception du roman policier simenonien et sur la qualité de la traduction du roman policier simenonien dans la culture roumaine et anglo-saxonne) et des considérations sur le changement de la norme de traduction.

En conclusion nous avons fait appel à plusieurs approches pour construire une perspective générale et élargie de l'œuvre policière simenonienne dans le contexte général de la fiction policière et pour saisir la spécificité du roman policier simenonien d'une perspective poétique. En ce qui concerne la traduction du roman policier simenonien en roumain et en anglais, nous avons comparé le texte source aux versions roumaine et anglaise pour identifier celle qui rend, de la manière la plus fidèle possible, le message du texte source.

Objectifs

Notre objectif principal est d'encadrer le roman policier simenonien dans la fiction policière et d'établir son rôle dans le polysystème culturel et littéraire roumain et anglais sans nous rapporter à une certaine époque, parce que le corpus des textes des versions analysées a été traduit dans diverses périodes de temps. Pour atteindre cet objectif, nous avons essayé de distinguer divers modèles d'investigation de la réception du roman policier simenonien. Nous avons fait appel aux approches proposées par les théories de la littérature, de la poétique, de la sémiotique, de la sociologie, de la réception ainsi qu'aux théories de la traduction et nous avons évoqué l'opinion des critiques roumains et anglo-saxons sur le roman policier simenonien. Notre thèse est une synthèse qui combine plusieurs perspectives et aspects du roman policier simenonien, qui définit la place du roman policier simenonien dans le cadre de la fiction policière et qui analyse la réception de la traduction du roman policier simenonien en Roumanie et dans l'espace anglo-saxon. Nous avons réalisé une analyse détaillée des études critiques sur le roman policier simenonien parues dans les avant-propos et dans les journaux roumains et anglais et nous espérons avoir contribué à une meilleure compréhension du roman policier simenonien en Roumanie et dans l'espace anglo-saxon.

Structure de l'ouvrage

Nous avons conçu notre ouvrage en quatre chapitres. Le premier chapitre offre une perspective générale sur l'évolution de la forme du roman policier, sur les circonstances de l'apparition du récit policier comme genre bien défini et sur le contexte social de l'apparition du récit policier en France. Nous nous sommes arrêtée sur la fiction policière d'Edgar Allan Poe, le créateur du récit policier judiciaire, nous avons évoqué aussi le roman policier-feuilleton d'Émile Gaboriau sans omettre Arthur Conan Doyle et Agatha Christie qui ont cristallisé le genre policier. Le roman policier a dû passer par plusieurs étapes pour arriver à la forme originale du roman policier de Georges Simenon, qui se trouve à la convergence entre le roman policier et le roman psychologique.

Dans le deuxième chapitre nous nous sommes occupée du profil du détective, depuis les origines du roman policier, où Auguste Dupin, le détective de Poe, n'a pas une personnalité bien esquissée, sans bénéficier d'une description physique, étant présenté comme une machinerie, un support pour les déductions. Nous avons évoqué M. Lecoq, l'inspecteur de police créé par Gaboriau, dont les traits physiques et de caractère sont décrits en détail. Avec Sherlock Holmes, Doyle établit le profil standard, mythique du détective, tandis qu'Agatha Christie nous offre deux profils de détectives : un profil ridicule du point de vue de son aspect, de ses manies, de son comportement, Hercule Poirot, et le profil de la grand-mère, détective amatrice, qui, sous l'apparence d'une vieille sénile et fragile, s'avère un inquisiteur remarquable. Nous nous sommes arrêtée ensuite sur le profil du détective simenonien, Jules Maigret, commissaire de police qui avoue ne pas avoir de méthode mais qui, par des procédés psychologiques, réussit à faire le criminel se confesser. Maigret est loin du profil mythique du détective ; pour lui le crime n'est pas un mystère, au contraire c'est un acte banal et ce qui l'intéresse n'est pas la découverte de l'assassin, mais le mécanisme qui a poussé un homme ordinaire à commettre un crime. Ainsi, Simenon change aussi la vision sur le crime et Maigret se pose surtout des questions d'ordre psychologique. Le détective acquiert non seulement une personnalité, des traits physiques, mais aussi une dimension psychologique tout au long de l'histoire de la fiction policière.

Le troisième chapitre est dédié à la poétique du roman policier, où nous avons mis en discussion le statut du roman policier dans la littérature, la structure double du récit policier et où nous avons tracé le schéma actantiel du roman policier, schéma que nous avons appliqué au roman policier simenonien. Nous avons aussi saisi la spécificité et l'originalité de l'œuvre policière simenonienne qui ne se laisse pas encadrer dans la typologie du récit policier classique, et nous avons énoncé un nouveau paradigme de la lecture du roman policier où le lecteur peut décomposer

et recomposer le récit policier, arrivant parfois à une autre solution, parfois à la même solution que celle proposée par le détective dans le roman lu.

Dans le quatrième chapitre, nous avons présenté des considérations sur les limites théoriques de la traduction, ainsi que des théories de la réception, en nous arrêtant sur les articles et les avant-propos liés à la réception du roman policier simenonien dans la culture roumaine et anglo-saxonne, ainsi que sur les articles qui visent la réception de la traduction du roman policier simenonien. Nous avons consacré la dernière partie de ce chapitre à l'analyse traductologique des fragments choisis des romans policiers simenoniens et nous nous sommes arrêtée sur les métatextes qui font la spécificité du roman policier simenonien (les télégrammes, les lettres, les billets, les descriptions, les introspections psychologiques, les monologues intérieurs, les déductions-introspections, les rapports de police, la fiche de police, les constats de l'autopsie, les documents des avocats, les testaments, les titres et les articles de journaux, le fait divers, et les notes d'information de la police) ainsi que sur les aspects propres au roman policier (le sociolecte, la scène du crime, le témoignage du crime, les déductions de Maigret, les notes/ les questions du commissaire Maigret, la reconstitution du crime selon les déductions de Maigret, le jeu des suppositions, et les interventions de la voix auctoriale). De notre recherche sur l'analyse des versions roumaines et anglaises, nous avons remarqué dans les versions roumaines que les procédés directs, comme la traduction littérale, prédominent, tandis que dans les versions anglaises plus anciennes, des années 1960–1970, les procédés indirects, comme l'adaptation, sont employés plus fréquemment. Dans les versions anglaises plus récentes, des années 2010, 2014, 2015, 2016, prédominent les procédés directs, comme l'emprunt.

Contribution personnelle

Notre contribution personnelle consiste dans la perspective diachronique et comparative développée dans les deux premiers chapitres pour encadrer le roman policier simenonien et le profil du détective simenonien dans la fiction policière, l'application des schémas actantiels à certains romans policiers simenoniens ainsi que la comparaison entre le roman policier simenonien et le roman policier classique pour saisir la spécificité du roman policier simenonien.

Une autre contribution personnelle consiste dans l'analyse traductologique d'un grand corpus de textes, analyse réalisée en appliquant les procédés établis et explicités d'une manière détaillée par Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Nous avons apporté aussi notre contribution à une meilleure compréhension de la spécificité de l'œuvre de Simenon par l'étude d'un grand nombre d'articles sur la réception critique de ses romans. À la suite de

l'analyse traductologique, nous avons remarqué un changement dans l'horizon d'attente du public anglais qui a provoqué la modification de la manière de traduire, en passant de l'adaptation à l'emprunt, de la traduction annexionniste à la traduction cosmopolite. En ce qui concerne la réception du roman policier simenonien en Roumanie, nous avons constaté un plus grand intérêt du public roumain, après la Révolution de 1989, la plupart des articles étant publiée dans la période post-communiste.

CHAPITRE I

LA FORME DU RÉCIT POLICIER

1.1. Préliminaires – Introduction à la fiction policière⁷

Pour mieux comprendre la forme du roman policier simenonien il faudrait suivre l'évolution et le développement du roman policier dès ses origines et il serait utile de connaître les circonstances sociales et historiques, ainsi que les contextes littéraires, économiques et financiers qui ont dicté l'apparition de la fiction policière. Le genre policier apparaît au milieu du XIX^{ème} siècle aux États-Unis, en France et en Angleterre, d'une part, à la suite, des changements d'ordre social et industriel, économique et financier, et, d'autre part, pour répondre aux exigences du lecteur, avide de récit de mystère, de fiction policière. Le public préférerait ce genre de roman pour s'éloigner des bouleversements sociaux et économiques qui se manifestaient dans toutes les couches sociales à cette époque-là et pour se réfugier dans un univers de la fiction, de l'énigme policière et du mystère. Nommé tantôt roman « policier », tantôt roman « judiciaire », le genre policier, perçu comme un genre à part, s'avère lié à l'histoire de l'époque moderne et à l'ascension de la bourgeoisie.

Régis Messac essaie de définir le roman policier comme une histoire qui découvre d'une manière méthodique et graduelle, en utilisant des moyens rationnels, les circonstances dans lesquelles un événement, apparemment mystérieux, une soi-disant énigme s'est passée. Le genre policier apparaît au moment où les deux segments de la littérature – la littérature lettrée et la littérature populaire – étaient déjà bien constitués. Le roman policier vient s'insinuer entre ces deux types de production littéraire, étant une zone tampon qui atténue la fracture entre ces styles littéraires : « Le roman policier [...] a même pris place entre ces deux "blocs" étanches qui constituaient alors la production lettrée et la production populaire [...] »⁸.

La formule du roman policier se constitue graduellement et ce n'est qu'après des décennies que la structure du roman policier classique deviendra définitive. Dans la période 1554–1626, certains éléments constitutifs du roman policier se retrouvaient

⁷ Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés sous notre signature dans l'article *Origines historiques et prémisses sociales de l'apparition du roman policier* paru dans la revue „Journal of Romanian Literary Studies” nr. 7/2015 – ISSN 2248-3004 Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu

⁸ Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 13

isolement dans les romans chevaleresques et picaresques espagnols ainsi que dans la littérature romantique, chez Victor Hugo, dans *Les Misérables*, ou même chez Balzac. Ces ancêtres lointains du roman policier et du thriller représentent le côté sensationnel du roman policier et non pas le côté intellectuel.

Pierre Boileau et Thomas Narcejac attirent l'attention sur les erreurs qu'on commet quand il s'agit de retracer l'histoire du roman policier : les éléments essentiels du roman policier (le criminel, la victime et les détectives) sont de facture moderne et le roman policier continue à évoluer depuis la parution des récits policiers de Poe : « [...] le roman policier, à partir de Poe, ne cesse plus de se renouveler, devenant successivement roman problème, roman à suspense, roman noir, etc. »⁹.

Même si le roman policier semble être un genre récent, les critiques ont cherché ses origines et se sont rendu compte qu'elles se retrouvaient loin dans le passé, dans l'histoire antique de l'humanité. Boileau et Narcejac considèrent qu'il existe des formes de récit policier dès que l'homme est devenu conscient de ses facultés mentales, de son intellect, de la logique et du raisonnement qu'il peut appliquer pour résoudre un problème, un cas, d'une manière déductive. Il fallait seulement découvrir une méthode qui puisse être appliquée à tous les cas et une épistémologie pour définir et réunir ces méthodes sous le nom de science, d'investigation ou d'enquête policière. Narcejac¹⁰ affirme que le roman policier combine la logique d'Aristote, la méthode de Descartes et l'épistémologie de Claude Bernard, tandis que Francis Lacassin voit le récit policier comme « [...] une continuation de l'épopée antique adaptée aux structures mentales du monde moderne »¹¹.

Selon Pierre Boileau et Thomas Narcejac, dans le roman policier, l'énigme qui conduit à une enquête scientifique se transforme dans un crime plein de mystère, tandis que Fosca considère que dans la chasse à l'homme, qui est le sujet essentiel dans le roman policier, le raisonnement qu'on utilise est primordial. C'est le raisonnement qui peut interpréter des faits sans importance apparemment pour arriver au dénouement. Cette méthode de raisonnement inductif, appliquée en littérature et appelée « zadiguisme »¹² ou « serendipity »¹³, est une technique essentielle dans la fiction policière ; sans cette technique, on ne peut pas parler d'un roman policier, mais d'un roman d'aventures.

⁹ Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975, p.7.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Lacassin, Francis, *Mythologie du roman policier*, t. 1, Union, Générale d'Éditions, Paris, 1974, p. 14

¹² *Ibidem*, p. 36

¹³ Fosca, François, *op.cit.*, p. 35

1.1.1. *Le zadiguisme*

Le « zadiguisme », terme du roman de Voltaire *Zadig*, est défini comme un raisonnement inductif qui peut être retrouvé dans la littérature dans les contes des trois princes de Sarendip, ou des fils du sultan Al-Yaman ou encore, depuis le roman *Zadig* jusqu'aux aventures du chevalier Dupin et du détective Sherlock Holmes. Fosca partage l'opinion de Régis Messac qui fait la distinction entre le raisonnement déductif qui « part d'un principe général pour en déduire des applications particulières » et le raisonnement inductif qui « part des faits en apparence non connexes pour en tirer une loi générale ». Ce dernier a le rôle de relier et d'expliquer les deux raisonnements et il représente « le fondement des sciences physiques naturelles »¹⁴.

Régis Messac, qui s'est occupé du roman policier et de ses origines dans l'ouvrage *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique* (1929), situe les origines du roman policier dans des contes arabes, persanes et indiennes. Fosca remonte plus loin dans le temps jusqu'aux documents sanscrits, tandis que Messac essaie de démontrer que le conte policier primitif doit être d'origine grecque et non arabe, hébraïque ou sanscrite. Son argument est que l'esprit scientifique est apparu dans la Grèce Antique et, comme le raisonnement inductif est un raisonnement scientifique, l'esprit scientifique devrait y être né. Messac ajoute que les Grecs ont toujours été fascinés par le mystère, par les merveilles, ainsi que par leur explication rationnelle, exigences auxquelles répond le roman policier.

Julian Symons, cité par Jean Bourdier, affirme qu'il y a deux types de critiques, ceux qui déclarent qu'on ne peut pas parler du roman policier avant d'avoir affaire aux forces policières, et ceux qui voient des récits policiers dans la *Bible* ou dans *Zadig*, où ils décèlent les premiers exemples de déductions rationnelles.

La seconde moitié du XVIII^{ème} siècle se remarque par le goût pour le fantastique et le mystique, pour la métaphysique et l'illuminisme. Des personnages aventuriers comme Casanova ou Cagliostro occupent la scène publique à côté de toutes sortes de francs-maçons et de magnétiseurs comme Franz-Anton Mesmer.

Dès 1740 on observe que le goût pour le fantastique, pour la peur, même pour la terreur prend ampleur et la littérature de ce genre se développe surtout en Angleterre : Walpole, Anne Radcliffe et Mary W. Shelley. Le roman terrifiant ou « le roman de terreur »¹⁵ est en vogue. Walpole invente le terme « serendipity » qu'il attribue à la manière d'expliquer des faits qui sont apparemment inexplicables. Il s'agit donc du processus de raisonnement inductif qui, à base des évidences, aide le détective à trouver une explication logique et à tirer une conclusion.

¹⁴ Fosca, François, *op.cit.*, pp. 41–42.

¹⁵ *Ibidem*, *op.cit.*, p. 48.

Si en Allemagne le conte fantastique a comme représentants Goethe, Schiller et Hoffmann, en France ce type de conte, ainsi que le « roman de terreur », n'ont pas trouvé beaucoup de disciples, probablement à cause des événements politiques et de l'instauration de la Terreur proprement dite dans tous les coins de la France.

Le développement de la fiction fantastique, corroborée à la « serendipity », la pseudoscience de Lavater, appelée physiognomonie, et la technique de déchiffrer les empreintes, ont eu une importance majeure dans l'apparition du roman policier. Lavater notait que les faits insignifiants ont souvent une signification majeure en ce qui concerne le caractère d'une personne. Par exemple la manière de prendre, de tenir et d'examiner un objet a une importance essentielle et cela nous rapproche de la méthode déductive mise au point par Sherlock Holmes.

On a souvent discuté sur la littérarité du genre policier et on s'est souvent demandé si le roman d'enquête est un genre littéraire ou non, ayant en vue le style du roman policier, les sujets qu'il traite et le niveau d'éducation du public qui préfère ce genre littéraire. Le genre policier est, sans doute, littéraire parce qu'il n'est pas un phénomène isolé ou aléatoire ; il fait partie du domaine littéraire par son enjeu et ses formes. Mais le roman policier a aussi une composante sociale, évidente dans sa thématique et sa forme, qui vise une certaine catégorie de public.

Avec l'avènement de l'École Formaliste Russe et le développement de la poétique comme science du langage, le récit policier commence à être réévalué, analysé et reconsidéré comme un genre digne à être mis en valeur. D'ailleurs des théoriciens comme Vladimir Propp ou Algirdas Julien Greimas affirment que tous les genres sont dignes d'être analysés et le récit policier se prête très bien à être encadré dans des schémas narratologiques.

À son tour, François Fosca remarque la popularité du roman policier, qui est le plus lu de tous les genres, dans tous les milieux de la société, ce qui prouve son succès et son impact énorme. Il est possible que ce succès soit dû aussi à la structure simple et reproductible du récit, ce qui lui confère le caractère approprié à la production et à la consommation.

Edmond Jaloux surprend exactement le caractère de la fiction policière, en montrant qu'il s'agit de découvrir l'auteur du crime ou du délit par un rigoureux examen des faits présentés. Il précise que dans le roman policier il n'y a pas d'idées géniales ou de commentaires sur les mœurs, les passions des gens ou les grands problèmes existentiels de l'humanité manquent, le côté de l'analyse psychologique reste toujours subsidiaire et personnel.

En ce qui concerne les thématiques du genre policier, ses origines se retrouvent dans la période romantique, quand la typologie du malfaiteur et du policier commencent à se profiler. Le roman policier offre une facette et une intrigue modernes

aux personnages de l'époque romantique. Les thèmes de l'erreur judiciaire, du crime impuni et de la vengeance, la figure de l'inspecteur de police et du criminel remontent jusqu'au Romantisme, jusqu'aux romans de Victor Hugo et de Charles Dickens, mais ces éléments restent isolés et ne laissent entrevoir la structure formelle du récit policier.

1.1.2. Les origines du roman policier. La naissance du genre policier¹⁶

Edgar Allan Poe avec ses *Histoires extraordinaires*¹⁷ fut le premier à fixer, entre 1841–1842, un modèle narratif qui promet un grand avenir au genre policier. Poe perfectionne ce genre sous la forme de nouvelle, en mettant l'accent sur l'énigme intellectuelle.

Dans le cas du roman policier, c'est le critère de la forme qui est plus important que le critère du contenu, car la forme du récit policier doit se soumettre à certaines exigences qui le forgent comme style et genre.

La fiction policière va se développer en fonction de l'imaginaire de chaque pays. Par exemple, la préférence des Anglais se dirige vers les crimes odieux, vers les fantômes, les éléments qui inspirent de l'horreur et vers les faits terrifiants. Quant aux Français, ils ne sont pas attirés par le fantastique « horror », par les éléments terrifiants ; ils ne croient pas aux fantômes et donc ce type de fantastique n'a jamais joué de rôle dans le roman policier français.

Les conventions du récit d'énigme élaborées par Poe seront reprises quelques années plus tard telles que l'auteur américain les avait conçues. Les premiers écrivains de littérature policière, comme Émile Gaboriau en France, se considèrent les continuateurs des feuilletonistes tels qu'Eugène Sue, Alexandre Dumas, ou des romanciers tels que Balzac et Hugo. Balzac se rapproche du genre policier avec son roman *Une Ténébreuse Affaire*¹⁸ où il fait preuve d'imagination, mais, pour élaborer les lois et la technique du roman policier, il faudra attendre un autre génie : Edgar Allan Poe.

Dans son roman *Misères et splendeurs des courtisanes*¹⁹ Balzac affirme que, dans la vie, les faits visibles s'enchaînent étroitement et d'une manière fatale à d'autres faits invisibles. On retrouve ce type de réflexion chez Poe, Gaboriau ou Conan Doyle quand

¹⁶ Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés sous notre signature dans l'article *Origines historiques et prémisses sociales de l'apparition du roman policier* paru dans la revue „Journal of Romanian Literary Studies” nr. 7/2015 – ISSN 2248-3004 Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu

¹⁷ *Histoires extraordinaires* est un volume de nouvelles paru aux États-Unis entre 1841–1842 et en France en 1856, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire.

¹⁸ Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, genre *Étude de mœurs*, collection *Scènes de la vie politique*, série *La Comédie Humaine*, éditeurs Souverain et Lecou, Paris, 1841

¹⁹ Honoré de Balzac, *Misères et splendeurs des courtisanes*, collection *La Comédie Humaine*, genre *Étude de mœurs*, série *Scènes de la vie parisienne*, Paris, 1838–1847.

ils exposent les méthodes inductives de travail et les analyses. Mais c'est grâce à Gaboriau que le genre policier se développe, car il est le seul qui reconnaisse et exploite méthodiquement ce genre littéraire, en faisant preuve d'une conscience préoccupée de la fiction policière au fondement de laquelle il apporte sa contribution.

1.1.3. Le contexte social de l'apparition du genre policier en France²⁰

Le développement du genre policier a lieu en France pendant l'époque du Second Empire, époque de l'industrialisation, de l'aisance de la bourgeoisie, des aubes du capitalisme et de la société de consommation, dont la seule préoccupation est l'argent. Les relations sociales commencent à se transformer, les moyens de transport se développent, les grands réseaux ferroviaires apparaissent et le bourgeois, aisé maintenant, commence à voyager. Parce que le transport ferroviaire connaît un développement rapide, on commence à fonder les bibliothèques de gare qui accélèrent la circulation des journaux et des livres. L'apparition des grands magasins, les expositions universelles, l'éclairage généralisé des rues, qui transforment les villes en spectacle et en vitrines, modifient la rue, la transformant dans un lieu propice à la flânerie. « Le bourgeois voyage en train, se rend au spectacle ou à l'exposition... La bourgeoisie montante inaugure l'ère d'un art d'imitation, le kitsch, fait d'objets manufacturés et d'idées reçues »²¹.

Le crime est un acte qui concerne l'aliénation de la ville moderne, un acte de défi, de révolte contre la modernité, contre la ville industrialisée. Le roman policier est une reprise de l'épopée antique qui a été transposée et réarrangée dans les structures intellectuelles et mentales de l'homme moderne. L'épopée antique change de forme et de décor pour devenir roman policier, une forme moderne du genre antique, parce que les exigences du public le demandent. Le récit policier reflète les changements d'ordre psychologique et scientifique de l'époque, devenant une photographie de la démarche déductive et de l'enquête menée par les policiers ou par les détectives. La modernité du roman policier réside dans les thèmes traités et dans le décor où se déroule l'action – la ville avec ses bâtiments imposants et, à la première vue, réconfortants, avec ses larges rues qui deviennent des champs de poursuite pour les policiers à la chasse des criminels, avec ses portails qui renferment des mystères, avec ses toits menaçants qui se lancent vers le ciel, avec ses lumières dans les rues qui percent la nuit angoissante. La métropole devient amie et ennemie du détective ;

²⁰ Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés sous notre signature dans l'article *Origines historiques et prémisses sociales de l'apparition du roman policier* paru dans la revue „Journal of Romanian Literary Studies” nr. 7/2015 – ISSN 2248-3004 Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu

²¹ Dubois, Jacques, *op.cit.* p. 23.

elle représente un symbole du quotidien et de l'imaginaire déguisé sous le masque du familier. La ville n'est plus un décor, elle devient un actant qui peut soit aider le détective en lui indiquant le criminel, soit devenir un opposant qui met à l'abri et protège le criminel dans ses rues sinueuses et obscures, dans ses immeubles devenus ambigus et douteux. La ville est ambivalente et évasive, manipulatrice et perfide ; symbole du Mal, elle cache des duplicités et des hypocrisies que le détective doit révéler.

Le développement de la ville coïncide avec le développement de la police, ce qui favorise l'apparition du roman policier. Le policier change d'apparence : sa silhouette devient familière, avec son haut de forme, ses favoris, sa redingote, son gourdin, etc. Le policier devient aussi un type social ; devant lui se trouve l'inconnu qui amène la mort, le criminel. Celui-ci peut prendre mille apparences par mille déguisements et ainsi commence la lutte entre le Bien et le Mal pour fasciner la plupart des lecteurs.

Un autre élément qui contribue à l'apparition du roman policier est le développement de la technique photographique. D'ailleurs la police utilisait déjà toutes les techniques récentes pour faire des investigations, pour identifier les criminels, et les auteurs de policiers, comme Gaboriau, les connaissaient.

Genre de l'indiscrétion, le genre policier fonde sa structure narrative sur la curiosité envers les autres, sur le regard furtif, inquisiteur concernant la vie des voisins, sur les commérages, sur les détails de la physionomie d'un autre, sur l'inventaire des objets dans un espace ou sur des actions au long d'une journée.

La société bourgeoise était marquée par le désir de connaître, de mesurer, d'identifier, d'inventorier, de repérer méthodiquement, de dénommer, mais elle s'avère soupçonneuse, voire pudibonde, en ce qui concerne le cercle intime, la famille, la maison, la sexualité. Elle veut séparer à tout prix la vie publique de la vie privée pour se protéger contre les couches sociales dangereuses. Bref, cet individu bourgeois veut contrôler l'univers et les personnes qui l'entourent sans offrir des détails sur sa vie privée.

Ernest Mandel²², adepte de l'idéologie marxiste, voit dans l'apparition du roman policier un moyen d'aliénation, car le public préfère ce type de roman pour se détendre et non pas pour se cultiver ou pour comprendre la condition humaine et la nature de la société. Il fait une connexion entre l'angoisse de la mort, qui peut expliquer l'attraction pour le genre policier, et le développement du capitalisme qui entraîne concurrence, individualisme, avidité pour le profit. Selon lui, le succès que le roman policier connaît s'explique par le fait que la société bourgeoise est considérée comme une société criminelle. C'est une affirmation choquante qui se revendique de l'idéologie marxiste et qui met l'accent sur la lutte du prolétariat contre la bourgeoisie et l'aristocratie.

²² Mandel, Ernest, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, PEC-La Brèche, 1986.

L'apparition du genre policier peut avoir une explication à double niveau : celui de la transformation inhérente des formes littéraires et celui des transformations à l'intérieur de la société capitaliste. Marc Lits retrace les origines du récit policier et souligne très bien les caractéristiques héritées du roman policier :

« Le roman policier [...] se réclame surtout des divers courants de la littérature populaire dont il reprendra plusieurs constituants essentiels : le roman de colportage, le roman gothique, le mélodrame, le roman-feuilleton, le fait divers journalistique portent en eux les personnages, les situations, le décor que le roman policier va assimiler pour les proposer, selon une organisation nouvelle, centrée sur la démarche explicative du détective. [...] le roman policier est un surgeon de la littérature populaire qui a mieux réussi que les autres, qui a mieux résisté aux attaques du temps, [...] Il a gardé de ses antécédents le sens de l'aventure et du suspense [...], le goût des personnages à la fois stéréotypés et hors du commun, la volonté de s'adresser à un vaste public et d'être écrit en fonction des attentes de celui-ci, la diffusion par des voies autres que celles de la littérature classique »²³.

Même si des éléments du genre policier apparaissaient déjà dispersés dans des romans et des nouvelles romantiques, il faudra attendre un siècle pour que ces éléments soient rassemblés dans un nouveau genre, le genre policier, et ce sera Edgar Allan Poe aux États-Unis et Émile Gaboriau en France qui vont mettre les bases de la fiction policière. La cristallisation du genre policier et due à Arthur Conan Doyle qui, après avoir lu Poe et Gaboriau, va profiter de la structure de la nouvelle policière, ainsi que du roman policier feuilleton, et va finaliser et dissocier clairement le genre policier des autres genres de la littérature populaire.

1.2. L'évolution de la forme du récit policier

1.2.1. Poe et le « récit-problème »

Au début du XX^{ème} siècle, c'est « le roman de pure détection », nommé aussi « roman-problème » ou « roman-jeu » qui va se développer. Poe décrit la méthode par laquelle le détective amateur résout le crime : il s'agit d'un raisonnement logique des faits, le terme « détective » n'étant pas encore utilisé. Le résultat ? Le premier récit policier où le processus de raisonnement et les méthodes déductives sont plus intéressants que le crime en tant que tel. Poe introduit la technique du compagnon-narrateur, technique qui va être préservée par Conan Doyle avec son personnage le docteur Watson, compagnon de Sherlock Holmes, et aussi par Agatha Christie dans la série Poirot où le capitaine Hastings est le narrateur des aventures de Poirot, mais aussi celui qui lui fournit, par accident, l'élément-clef qui l'aide à résoudre le crime ou le mystère.

²³ Lits, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Éditions du CEFAL, Liège, 1999, p. 37.

Poe devient connu en France depuis 1846 par la parution de sa nouvelle *Murders in the Rue Morgue*²⁴, dont la traduction la plus connue en français est celle de Baudelaire, *Double assassinat dans la Rue de Morgue*. Dans *Histoire et technique du roman policier*, François Fosca rappelle l'opinion des frères Goncourt qui affirmaient, en 1856, que Poe avait donné la forme du roman moderne, du récit avant-gardiste à cette époque-là, qui avait raconté l'histoire des choses passées dans le cerveau de l'humanité et non pas dans son cœur. Bref, c'est l'époque du récit intellectuel et non pas du récit sentimental.

*Le Mystère de Marie Rogêt*²⁵ s'inspire d'un cas réel. Mary Cecilia Rogers, jeune vendeuse de magasin à New York, est assassinée dans des circonstances mystérieuses et la police, après avoir effectué beaucoup de recherches, n'a pas réussi à trouver le coupable. C'est Poe lui-même qui découvre l'assassin à partir des informations fournies par les journaux et qui transpose le résultat sous la forme du récit d'un crime qui se passe à Paris. La revue ne publie pas ses conclusions, mais quelques années plus tard, les témoignages des personnes impliquées dans ce cas, confirment l'analyse de Poe.

*La Lettre Volée*²⁶ propose un problème dont la solution se retrouve dans la psychologie : nous ne voyons pas une chose qui se trouve sous nos yeux. Agatha Christie reprend ce motif dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*²⁷ où le lecteur découvre à la fin du roman que c'est le narrateur lui-même qui est le criminel. Personne ne le soupçonnait parce qu'il avait une grande qualité, celle de narrateur qui le rendait transparent, même invisible à un certain degré. De même, dans *Lord Edgware Dies*,²⁸ traduit en français sous le titre *Le couteau sur la nuque*, la substitution du criminel avec une autre personne qui parle avec le narrateur la nuit du meurtre, rend le crime apparemment impossible. Dans *Murder in Mesopotamia*²⁹, (*Meurtre en Mésopotamie*), la mort de

²⁴ Nouvelle écrite par Edgar Allan Poe, parue aux États-Unis en 1841, en *Graham's Magazine*, publiée en France en 1856, sous le nom *Double assassinat dans la Rue de Morgue*, dans le volume *Histoires extraordinaires*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire.

²⁵ *The Mystery of Marie Rogêt*, nouvelle écrite par Edgar Allan Poe, parue en novembre-décembre 1842 et en février 1843 dans *The Ladies' Companion*, New York, et publiée en France en 1864, dans le volume *Histoires grotesques et sérieuses*, éditeur Michel Levy frères, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire.

²⁶ *The Purloined Letter*, nouvelle écrite par Edgar Allan Poe, parue en 1844 dans *The Gift for 1845*, publiée en France en 1864, dans le volume *Histoires extraordinaires*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire.

²⁷ *The Murder of Roger Ackroyd*, roman policier écrit par Agatha Christie, paru en 1926 chez Collins, Londres, et en 1927 en France chez Librairie des Champs-Élysées, collection Masque, traduit de l'anglais par Miriam Dou-Desportes.

²⁸ *Lord Edgware Dies*, roman policier écrit par Agatha Christie, paru en 1933 chez *Collins Crime Club*, Londres, et sous le titre *Thirteen at Dinner* aux États-Unis et en 1936 en France, sous le titre *Le couteau sur la nuque*, chez Librairie des Champs-Élysées, collection Masque, traduit de l'anglais par Louis Postif.

²⁹ *Murder in Mesopotamia*, roman policier écrit par Agatha Christie, paru en 1936 chez *Collins Crime Club*, Londres, et en 1939 en France sous le titre *Meurtre en Mésopotamie*, paru chez Librairie des Champs-Élysées, collection Masque, traduit de l'anglais par Louis Postif.

Mme Leidner, qui est la femme de l'archéologue qui conduit le site archéologique de Tell Yarimjah, en Mésopotamie, paraît indéchiffrable et, apparemment, le crime est impossible à résoudre, parce que personne n'est entré dans la chambre au moment de l'assassinat. Aucun ne s' imagine que M. Eric Leidner est réellement Frederick Bosner, l'ancien mari de Mme Louise Leidner, que tous croyait mort depuis longtemps. Il était accusé d'espionnage pendant la Première Guerre Mondiale et il avait disparu avant d'être exécuté. Après 15 ans, il revient sous une fausse identité (archéologue) et épouse Louise, qui ne soupçonne rien. Mme Leidner reçoit des lettres anonymes menaçantes au moment où elle commence à flirter avec M. Richard Carey, un autre membre de l'équipe des archéologues. C'est un crime passionnel commis à cause de la jalousie de M. Leidner qui n'avait jamais perdu de vue sa femme. Poirot réussit à découvrir le mystère par un raisonnement rigoureux, par le travail « des petites cellules grises » et par observation méthodique des personnages, de leurs gestes et de leurs témoignages.

Georges Simenon changera plus tard la vision sur la fiction policière. Chez Poe, le récit policier met l'accent sur l'énigme, sur le mystère ; c'est un récit-puzzle, un récit-problème comme un jeu intellectuel spécialement conçu pour entraîner le lecteur. Chez Simenon le crime est dépourvu de mystère et le récit-puzzle disparaît, sa place étant occupée par les descriptions, les monologues intérieurs et les introspections psychologiques qui diluent le suspense, la tension, le mystère et la démarche déductive développée par le lecteur, ce qui a le rôle de placer le crime sur le plan secondaire. Dans ce contexte, le crime devient un accident sporadique, singulier, sans importance.

1.2.1.1. L'esthétique de Poe

Dans *La Genèse d'un Poème*³⁰ Poe définit les caractéristiques de l'esthétique d'une écriture. Cette esthétique supprime l'importance de l'inspiration et met l'accent sur la logique et sur le travail intellectuel. Roman, nouvelle ou sonnet – un écrit doit être précédé par la minutieuse préparation d'un plan très bien élaboré pour arriver à la fin à une solution logique. Poe perçoit l'œuvre comme un mécanisme et l'écrivain a la mission de faire fonctionner ses éléments, ne laissant rien au hasard. En ce qui concerne le récit policier, Poe considère que la curiosité demeure à la base de la thèse du roman. Chaque étape de la construction du récit policier doit éveiller le désir du lecteur pour solutionner l'énigme, tout en préservant son mystère, sans qu'il soit conduit sur de fausses pistes.

En analysant ces propos de Poe, on se rend compte que c'est justement l'une des définitions qu'on pourrait donner au roman policier. En ce qui concerne les fausses

³⁰ *The Philosophy of Composition*, poème écrit par Edgar Allan Poe en 1846 et considéré comme son art poétique. Le poème est paru en France en 1871 dans le volume *Histoires grotesques et sérieuses* chez l'éditeur Michel Levy frères, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire.

pistes, les successeurs de Poe ont changé d'opinion, les lecteurs devenant trop perspicaces au fur et à mesure que le genre policier s'est développé. Poe a créé la nouvelle judiciaire intellectuelle qui sollicite l'intelligence du lecteur par l'analyse qui se développe dans son esprit. Il ne s'est pas proposé de faire frissonner mais il lance un défi, une provocation pour le faire entrer dans le jeu intellectuel du raisonnement inductif.

Au début du XX^{ème} siècle, c'est « le récit-problème » qui est en vogue et la littérature anglaise va privilégier le modèle de l'énigme et de la détection, tandis que le roman policier français développera des récits policiers qui imitent la forme du roman-feuilleton et qui sont reliées à la mentalité et à l'histoire française, voire parisienne. En 1842 Eugène Sue fait publier les premiers volumes du roman-feuilleton *Mystères de Paris*³¹ et la France va connaître une nouvelle vogue, celle du roman-feuilleton qui va durer un demi-siècle, période prolifique pour Balzac, Georges Sand, Dumas père, Sue et Féval qui publieront leurs œuvres dans des quotidiens lus par des milliers de personnes. Leurs romans ne peuvent pas être considérés comme policiers même si, parfois, ils ont comme sujet des affaires judiciaires et des crimes ou des forfaits commis par des malfaiteurs.

Vers 1850 apparaît une nouvelle génération de romanciers comme Pierre Zaccone, Eugène Chavette, Arthur Matthéy, Fortuné du Boisgobey, Xavier de Montépin, Constant Guérault, Alexis Bouvier et, les plus connus, Ponson du Terrail et Émile Gaboriau, qui commencent à créer des romans-feuilletons en réponse aux exigences d'un public de plus en plus nombreux. Ces romans exploitent un nombre limité de thèmes, tels que le thème du seigneur bandit qui mène sa lutte contre la société et qui, souvent, se convertit au bien. Cette typologie du héros-bandit remonte aux thèmes et motifs du romantisme, qui était fasciné par les mythologies grecque, romane et judéo-chrétienne et par le goût du passé, en redécouvrant le Moyen Âge. L'ange déchu n'est plus seulement le poète romantique ; dans le roman-feuilleton il se transforme en héros-bandit.

En Angleterre apparaît un genre nouveau, le roman gothique, avec la parution du *Château d'Otrante*³² d'Horace Walpole. Le genre gothique, repris et développé par Ann Radcliffe, avec *Les Mystères d'Udolfé*³³, *Le Roman de la forêt* et *L'Italien* connaît un grand succès. Le moment de l'apparition du roman gothique est important dans l'évolution du roman policier anglais, car celui-ci s'inspire des mêmes thèmes

³¹ Roman-feuilleton qui a eu un grand succès en Europe, écrit par Eugène Sue entre 1842–1843, et paru chez l'éditeur Charles Gosselin, Paris, France.

³² *The Castle of Otranto, a Gothic Story*, roman écrit par Horace Walpole et paru en 1764, chez l'éditeur William Bathoe, Londres, Angleterre.

³³ *Mysteries of Udolpho, A Romance*, roman écrit par Ann Radcliffe en 1794 et paru en quatre volumes chez G.G. and J. Robinson à Londres, en Angleterre. Il paraît en France en 1797, traduit de l'anglais par Victorine de Chastenay

et motifs que le roman noir : le goût pour la morbidité, le mystère, le terrifiant, les fantômes, etc.

En France, le genre policier va exploiter d'autres thèmes et motifs, empruntés plutôt du roman-feuilleton populaire : le héros, victime de diverses persécutions et mené par le désir de vengeance, qui devient justicier : Lagardère, le prince Rodolphe, Dantès. C'est un thème repris et modernisé par le roman policier contemporain.

Mais, celui qui a été considéré par la majorité des critiques comme le fondateur du véritable roman-feuilleton policier et a marqué une étape importante dans l'histoire du genre policier fut le romancier feuilletoniste français, Émile Gaboriau.

1.2.1.2. Les lois du genre policier

Fosca réussit à préciser les principes et les lois du roman policier tels qu'ils sont présentés dans les nouvelles de Poe : le cas est apparemment un mystère qui ne peut pas être expliqué ; un ou plusieurs personnages sont suspects et ils sont considérés, injustement, comme coupables, simultanément ou successivement, à cause de l'interprétation des indices superficiels qui les désignent comme coupables ; le détective réalise une observation méticuleuse des faits matériels ou psychologiques après l'interrogatoire des témoins et il applique une méthode de raisonnement rigoureuse qui supprime les théories aprioriques ; le détective observe et lance des raisonnements, il élimine les prédictions ; la solution à laquelle il arrive correspond exactement aux faits présentés dans l'histoire policière, mais elle est absolument imprévisible. Un cas qui paraît à la première vue absolument extraordinaire s'avère très simple ; après avoir éliminé toutes les possibilités, tout ce qui reste, même si étonnant ou inadmissible, apparemment inconcevable, représente la solution légitime ; l'énigme est résolue par un amateur, la police s'avère incapable, voire incompetente ; l'histoire est exposée par un narrateur qui ne fait pas preuve d'intelligence et qui s'avère inférieur au détective en matière de détection et de déduction.

Les deux dernières lois ne sont pas prises en considération par tous les auteurs de romans policiers et on verra que Simenon va éluder les règles de construction du roman policier ainsi que les règles de construction du personnage détective : le commissaire Maigret est un homme banal qui se confronte chaque jour aux situations extraordinaires ce qui pour lui devient routine. Chez Simenon le crime devient une banalité ; pour Maigret la démarche détective n'est pas très importante : la question « *Qui a tué ?* » se transforme en « *Pourquoi il a tué ?* »

Le récit qui respecte les règles énoncées par Fosca est le type de récit que sir Arthur Conan Doyle et Agatha Christie développeront plus tard. Le docteur Watson de Conan Doyle et le capitaine Hastings d'Agatha Christie sont des narrateurs dont l'esprit de détection est inférieur au détective amateur Sherlock Holmes et respectivement

à Hercule Poirot. Dans les deux cas, la police s'avère incapable à résoudre le mystère ou le crime. Dans les romans d'Agatha Christie (*Sad Cypress*, *Murder On The Links*, ou *Mrs McGinty Is Dead*) il arrive que la police arrête un suspect qui n'est pas coupable et Poirot intervient toujours au moment où la personne se trouve sur le point d'être jugée et condamnée à mort. Le profil de l'inspecteur de police, détective intelligent, qui est capable de résoudre les crimes et arrêter le coupable ou les coupables, apparaît plus tard, à la suite de l'évolution des techniques et des procédures policières.

1.2.2. Gaboriau et l'apparition du roman policier-feuilleton³⁴

1.2.2.1. L'apparition du roman policier proprement-dit

Émile Gaboriau est considéré le père du roman policier, la forme française du « detective fiction »³⁵, qui sera illustrée plus tard d'une manière presque parfaite par Georges Simenon. À la différence de ses contemporains Gaboriau réussit à se détacher du sensationnel du crime pour se concentrer sur les motifs des crimes et sur l'interprétation des preuves qui lient le criminel au crime.

Stephen Knight souligne dans *Crime Fiction since 1800. Detection, Death, Diversity*³⁶ que la narration est structurée autour d'un événement mystérieux et fatal qui est élucidé à l'aide de la détection rationnelle et persistante ou à l'aide d'une explication narrative élaborée ; c'est le noyau central d'un roman policier conçu en respectant les règles du genre policier. Comme Dashiell Hammett, un autre auteur de policiers qui a eu une grande influence dans le développement du genre, Gaboriau ne s'est jamais répété dans ses romans. Ses grands romans ont eu un impact international et le schéma de sa fiction narrative policière a beaucoup influencé la structure du roman policier.

Selon R.F. Stewart, E.F. Bleiler et John Scaggs, auteurs cités par Stephen Knight dans l'ouvrage mentionné, le roman policier de Gaboriau est devenu une marque pour un genre identifiable. Il a écrit le premier roman policier de facture moderne et le schéma narratif de Gaboriau a sauvé la réputation de la police française dans l'imaginaire du public. Gaboriau va reprendre plus tard les schémas narratifs et les thématiques judiciaires de Poe dans *L'Affaire Lerouge*, *Le Dossier 113* et *Le Crime d'Orcival*. Contrairement au roman policier anglais, dans le roman policier français, l'enquête n'est pas menée par un détective privé, amateur, mais par l'inspecteur de

³⁴ Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés sous notre signature dans l'article *Émile Gaboriau et l'apparition du roman policier français* paru dans le volume de la Conférence Internationale *European Integration between Tradition and Modernity* organisée à l'Université „Petru Maior” Târgu Mureș, le 22–23 octobre 2015

³⁵ Knight, Steven, *Crime Fiction since 1800. Detection, Death, Diversity*, second Edition, Palgrave, Macmillan, London, 2010.

³⁶ *Ibidem*.

police Lecoq. Dans *Le Dossier 113* l'inspecteur de police Lecoq, son détective, utilise des techniques spécialisées d'enquête, comme, par exemple, l'étude des empreintes. D'ailleurs, la particularité du roman *Le dossier 113* est de ne pas mélanger le déroulement de l'enquête avec l'histoire du crime.

L'Affaire Lerouge est le premier roman policier connu qui fournit un plan structuré et une trame, une intrigue détective bien définie, roman étiqueté par la presse de l'époque comme un grand succès. Roger Bonniot affirme que ce roman s'encadre dans les coordonnées précisées par François Fosca un demi-siècle plus tard : le mystère enveloppe le crime ; les innocents sont des suspects parce que les indices leur sont défavorables et les transforment, en apparence, en coupables ; le détective construit des raisonnements qui éliminent les théories erronées ; la solution trouvée par le détective est totalement imprévisible ; le cas qui semble extraordinaire est, d'ailleurs, simple et facile à résoudre.

Roger Bonniot³⁷ remarque aussi que le roman policier doit respecter des règles, plus que d'autres formes littéraires, ce qui transforme le roman policier dans un genre littéraire très codifié, qui ne permet que des changements au niveau de la typologie des personnages et du style narratif, et non pas au niveau de la forme, car la contrainte est de se soumettre aux lois du genre.

Pour rendre ses romans policiers véridiques et intéressants, Gaboriau s'est inspiré de plusieurs sources : les récits de Poe et d'Ann Radcliffe, qui écrivaient au début du XIX^{ème} siècle des « thrillers » ou des « romans d'épouvante », les romans de William Godwin comme *Les Aventures de Caleb Williams*, les récits et contes de l'Antiquité égyptienne, hébraïque, persane, qui ont été repris au XVIII^{ème} siècle par Voltaire en *Zadig*, ou les récits arabes de *Mille et Une Nuits*. Même Bonniot affirme qu'il n'est pas impossible que, parmi les sources qui ont inspiré le futur auteur des romans judiciaires, aient figuré certaines nouvelles relatant des crimes et leurs châtements, traduites du chinois depuis le début du XIX^{ème} siècle par plusieurs sinologues, surtout anglais et français.

Les romans de Fenimore Cooper ont constitué une autre source d'inspiration pour Gaboriau et on regardera Lecoq lire les traces des pas du criminel dans la neige après les meurtres de la Poivrière. C'est un élément qui rappelle les Indiens du roman *Le Dernier des Mohicans* ou *Le Lac Ontario*, qui pouvaient dépister et lire les traces des pas des intrus ou des ennemis. Ces éléments constituent des techniques qui pouvaient être utilisées dans les romans policiers. Fosca arrive à la conclusion que Gaboriau a étudié l'œuvre de Poe, parce que la méthode psychologique qui identifie et indique le suspect repose sur l'analyse réalisée par Dupin. Pourtant, tandis que

³⁷ Bonniot, Roger, *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1985.

Dupin, le détective de Poe, reste un personnage abstrait, une machine qui peut faire des raisonnements sans jamais se tromper, les personnages de Gaboriau sont vifs, des gens normaux qu'on peut rencontrer au coin de la rue. Lecoq peut se tromper dans ses déductions, il a des hésitations, il commet des erreurs, il est humain.

Nous considérons que Gaboriau est un précurseur du roman policier simenonien. Simenon reprendra, un siècle plus tard, les thèmes et les motifs du roman-feuilleton de Gaboriau. Il gardera la vraisemblance de ses romans et de ses personnages, la description des scènes du crime, la présence des rapports d'autopsie, des analyses toxicologiques de laboratoire, la description des investigations menées par les équipes de policiers, des procureurs et des médecins légistes. Il va surtout garder la tradition de l'inspecteur de police comme héros des romans policiers, tradition inaugurée par Gaboriau dans la fiction policière française.

1.2.2.2. La vraisemblance du roman policier de Gaboriau

Pour assurer la vraisemblance de ses romans, Gaboriau s'est documenté sur l'organisation et le fonctionnement de la police, de la justice et de l'administration des pénitenciers. Il a étudié certainement des manuels, des traités, des ouvrages du domaine de la médecine générale et légale, de la pathologie, de la toxicologie, de l'aliénation mentale, qui circulaient à l'époque et qu'il avait considérés utiles pour le travail de ses policiers. Tout ce travail de documentation a permis à l'auteur de se familiariser, d'une part, avec le fonctionnement des services de la police qui s'occupaient de la constatation des crimes et de divers délits et, d'autre part, avec l'administration et le fonctionnement des pénitenciers. Gaboriau s'est insinué aussi dans la promiscuité du monde des voleurs, des criminels et des bas-fonds parisiens. En ce qui concerne les méthodes d'empoisonnement, celles-ci constituaient au XIX^{ème} siècle un domaine délicat de la médecine légale, en tenant compte des connaissances limitées en toxicologie, mais Gaboriau va mettre en pratique dans ses romans les résultats, modestes à l'époque, des recherches dans ce domaine.

Gaboriau s'est documenté aussi sur les maladies mentales et surtout sur le côté maladif du crime, plus tard exploité dans les thrillers anglo-américains qui ont comme protagonistes des criminels en série souffrant de ces maladies-là, comme Jack L'Éventreur, par exemple. Bonriot met en évidence ce souci de Gaboriau pour une documentation intense, chose rare chez d'autres auteurs de romans policiers qui se basaient seulement sur leur imagination.

Le roman policier de Gaboriau représente aussi une fresque des classes basses de la société, des classes dangereuses, comme les vagabonds, les criminels, les escrocs, personnages qui vont plus tard peupler ses romans. Malgré les critiques que ses contemporains lui ont apportées, Gaboriau est resté dans l'histoire de la littérature

non seulement comme un feuilletoniste mais aussi comme l'auteur du premier roman policier de facture moderne et d'un schéma narratif applicable aux romans policiers.

Le succès des exploits de Vidocq devaient susciter la jalousie de ses collègues policiers et de ses supérieurs, ce qui donne à Gaboriau l'idée de soumettre Lecoq aux persécutions de même genre de la part de son supérieur, Gévrol, qui se voit dépassé dans les enquêtes menées par la perspicacité, la finesse et la subtilité psychologique, l'ingéniosité et l'intelligence des déductions et des trucs employés par Lecoq.

Plus utiles et intéressantes pour Gaboriau que *Les Mémoires de Vidocq* pourraient être les mémoires de Canler, un ancien chef de la Sûreté, publiées en 1862 et interdites aussitôt par la police impériale. Le travail est impressionnant car on y trouve une description précise du monde du crime dans la première moitié du XIX^{ème} siècle et l'histoire de beaucoup d'affaires célèbres. Ce contemporain d'Eugène Sue nous offre de vrais *Mystères de Paris*. Canler décrit aussi les réalités quotidiennes de son époque, les diverses classes de la société et des événements historiques transformés en légende. Témoin de plusieurs régimes politiques qui se sont succédés au Premier et au Second Empire, il dévoile les subterfuges de la vie politique: menées des agents provocateurs, épurations, complots, attentats, émeutes, révolutions. Gaboriau rappelle cet ouvrage plusieurs fois et souligne que, dans une enquête, un détail insignifiant à la première vue peut être capital.

Gaboriau mentionne les perquisitions infamantes qui ont comme objectif de faire le suspect confesser le crime ; Canler dresse une liste de procédés d'investigation et des ruses qu'il a utilisés mais qui étaient déjà connus à l'époque : l'emploi des indices et des indicateurs, le contrôle des listes de correspondance, lecture des articles de presse, procédés utilisés aussi par Poe dans *Double crime dans la rue Morgue*.

Dans un autre roman, *Le Dossier 113*, il s'est inspiré d'un fragment des *Mémoires de Canler*, qui raconte l'histoire véridique d'un Anglais établi à Paris qui remet un nouveau-né à la femme d'un vigneron. Celle-ci lui promet d'élever l'enfant dans une pension. *Le Dossier 113* raconte exactement la même histoire mais elle se passe en Angleterre et c'est la comtesse de La Verberie qui confie à un autre personnage son petit-fils, l'enfant naturel de sa fille, qui est venue à Londres pour accoucher clandestinement.

Un autre procédé de Gaboriau qui est susceptible d'avoir emprunté de Canler est la substitution d'un agent de police à une personne qui a une autre profession. Un agent de la Sûreté, sous prétexte d'un pari, se substitue au garçon d'un marchand de vin pour pouvoir étudier la physionomie de deux consommateurs. Dans *Le Dossier 113* Gaboriau va plus loin. Lecoq fait entrer Nina Gipsy, une ancienne amie, comme femme de chambre chez les dames Fauvel et son adjoint, Fanferlot, comme valet chez le marquis de Clameran pour recueillir des informations et surveiller la maison et les personnes qui y vivent, qui entrent ou sortent. Par ses méthodes de travail, spécifiques

à un inspecteur de police, Canler est un précurseur du commissaire Maigret, à l'époque où l'on organisait la Brigade de Sûreté, transformée en Police judiciaire, dont le siège est sur le Quai des Orfèvres.

Pour assurer la vraisemblance de ses romans, Gaboriau devait se documenter sur l'organisation et le fonctionnement de la police, de la justice, de l'administration des pénitenciers et recueillir des informations sur les principes et les services de la médecine légale. Bonniot dresse une liste d'ouvrages et de traités de médecine légale qui circulaient à cette-époque-là et que Gaboriau devait avoir lus : *Médecine légale théorique et pratique* d'Alphonse Devergie, *Traité pratique de médecine légale* de Johann Karl Casper (traduit de l'allemand en 1862), *Traité de médecine légale* de Mathieu Orfila, *Manuel complet de médecine légale* de Joseph Briand et Ernest Chaudey, des traités de médecine générale ou des ouvrages utiles pour le travail policier comme *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* de Xavier Bichat, *Manuel de pathologie et de clinique médicale* d'Ambroise Tardieu ou *Traité de chimie légale* de Gaultier Claubry et des études médicales qui tiennent de divers domaines de la médecine, spécialement celles consacrées à l'aliénation mentale: *Médecine légale des aliénés et des sourds-muets* d'Hoffhauer, *Du degré de compétence des médecins dans les questions judiciaires relatives aux aliénations mentales* par Elias Regnault, *De la folie considérée dans les rapports avec les questions médico-judiciaires* par C.H. Marc et une brochure d'Alphonse Devergie : *Où finit la raison, où commence la folie ?* Ces derniers travaux ont été publiés pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle.

Gaboriau s'est documenté aussi sur les propriétés de diverses substances toxiques et poisons en étudiant le *Traité de toxicologie* et l'*Étude médico-légale et clinique de l'empoisonnement* de Mathieu Orfila. Il s'est familiarisé aussi avec le fonctionnement des services de la police, avec l'administration et le fonctionnement des pénitenciers, tenant compte de la nature de ses romans : *Dictionnaire de la police* de Charles Pionin qui s'occupe de la constatation des crimes et de divers délits, *Recherches historiques et critiques sur la Morgue* de Firmin Maillard, *Système pénitentiaire complet* d'Almire Lepelletier de la Sarthe, *Les populations dangereuses et les misères sociales* écrit par l'ancien préfet Pal Cère, *Le Monde des coquins* et *Variétés de coquins* de Moreau-Christophe, ancien inspecteur général des prisons, *Les Malfaiteurs, mémoires inédits* de Chenu, *Voleurs et volés*. Tout cela lui a permis de pénétrer dans la promiscuité du monde des voleurs et des bas-fonds parisiens.

Séduit par l'idée du Dr. Devergie, selon lequel « le dernier sentiment de l'existence reste empreint sur le visage des cadavres »³⁸, Gaboriau lui trouve deux applications

³⁸ Bonniot, Roger, *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1985, p.214.

pratiques. Dans *Monsieur Lecoq*, la physionomie des deux victimes de la Poivrière, exprime « l'épouvante arrivée à son paroxysme », ce qui amène le vieux médecin à déclarer :

« [...] je suis autorisé à imaginer qu'ils ont dû être stupéfiés par quelque spectacle absolument imprévu, étrange, effrayant. Cette expression terrifiée que je leur vois, je ne l'ai surprise qu'une fois sur les traits d'une brave femme, morte subitement du saisissement qu'elle éprouva en voyant entrer chez elle un de ses voisins qui était déguisé en fantôme, pour lui faire une bonne farce » (Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, p. 104 La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, p. 602, consulté le 15 mai, 2015).

Par contre, le visage du père Pigoreau du roman *Le Petit Vieux des Batignolles* « est resté calme, presque souriant, ce qui amène l'étudiant en médecine à conclure à une mort soudaine. Par conséquent ce ne pouvait être la victime qui avait écrit avec son sang le nom du meurtrier »³⁹.

La documentation dans le domaine de la médecine légale permet aux policiers de Gaboriau d'établir la nature de la blessure produite par une arme à feu, par un couteau ou par un objet contondant. La médecine légale permet de préciser de quel type d'arme de feu il s'agit, de quel angle le criminel a tiré la balle ou, dans le cas d'un couteau, quel a été le coup fatal. Dans *La Corde au cou*, Dr. Seignebos déclare qu'en ce domaine on ne peut pas être trop précis, malgré les découvertes de la médecine légale :

« Je connais l'opinion de Devergie, de Tardieu, de Briand et de Chaudey, rétorque-t-il au juge d'instruction qui réclame de l'exactitude. Je n'ignore pas que ces messieurs prétendent décider à un centimètre près la distance d'où un coup de fusil a été tiré. Je ne suis pas si fort. Ce que je puis affirmer, c'est que les deux coups de fusils ont été tirés de distances différentes, l'un de beaucoup plus près que l'autre [...]. Vous semblez ignorer que nous n'avons plus, comme autrefois, deux ou trois types seulement de fusils de chasse. Avez-vous réfléchi à l'immense variété d'armes aujourd'hui répandues sur le marché ? » (Émile Gaboriau, *La Corde au cou*, p.54, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 17 mai 2015)

Dans *Monsieur Lecoq*, on procède à l'examen minutieux de la plaie, et les légistes précisent que la mort de l'une des victimes est survenue à la suite d'un coup de feu tiré de proximité, les lésions témoignant cette hypothèse.

« [...] la largeur de la plaie circulaire, l'absence du sang sur les bords, la peau rétractée, les chairs dénudées, noircies, brûlées, le démontraient avec une précision mathématique » (Émile Gaboriau *La Corde au cou*, p.55, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 17 mai 2015).

³⁹ Émile Gaboriau, *Le Petit Vieux des Batignolles*, p.26, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 15 mai, 2015.

La constatation du Dr. Devergie que la poudre qui s'enflamme à l'air libre produit une détonation faible, est utilisée par Gaboriau dans *La Corde au cou*. La variété des objets – le couteau, l'épée, le sabre, le poignard – doit être examinée pour déterminer le type d'instrument qui a blessé la victime. La profondeur et la forme de la plaie sont très importantes pour établir le type d'arme utilisé.

« Quant à l'ouverture de la blessure, elle ne renseigne pas forcément sur le diamètre de l'arme, mais on peut le connaître avec exactitude s'il y a pénétration d'un os. Quand la plaie présente de bords nets, elle a été causée par un instrument tranchant ou par un choc au coin d'une muraille ou sur le rebord d'une table. Si les piqûres sont révélées par des hémorragies internes, les hémorragies externes sont provoquées par des armes perforantes. Si la blessure a été faite sur un être vivant, il se produit une incorporation du sang avec le tissu de la peau, qui prend une couleur noirâtre. Au contraire, si l'individu était déjà mort, les lèvres de la blessure ne sont jamais saignantes. Enfin, la direction de celle-ci renseigne assez bien sur la position de l'agresseur au moment où le coup a été porté » (Émile Gaboriau *L'Affaire Lerouge*, p.35, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 17 mai 2015).

Dans *L'Affaire Lerouge*, l'agent de police qui examine le cadavre de la veuve Lerouge, constate qu'il n'est plus rigide et il conclut qu'il n'y a plus de trente-six heures que la veuve est morte. Tabaret explique comment le crime a eu lieu.

« Le jeune homme s'est approché de la veuve alors accroupie et penchée en avant et lui a donné deux coups dans le dos. Elle n'est pas morte instantanément. Elle s'est redressée à demi, se cramponnant aux mains de l'assassin. Lui, alors s'est reculé, l'a soulevée brusquement et l'a rejetée dans la position où la voyez. Cette courte lutte est indiquée par la position du cadavre. Accroupie et frappée dans le dos, c'est sur le dos qu'elle devait tomber. Le meurtrier s'est servi d'une arme aiguë et fine, qui doit être un bout de fleuret démoucheté et aiguisé. En essuyant son arme au jupon de la victime, il nous a laissé cette indication » (Émile Gaboriau *L'Affaire Lerouge*, p.55, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 17 mai 2015).

Gaboriau va mettre en pratique les résultats des recherches dans le domaine de la toxicologie : dans *La Clique dorée*, Sarah Brandon avale le contenu d'un flacon de poison et meurt dans des convulsions terribles, l'odeur d'amandes amères, spécifique pour le poison, se dispersant dans la chambre. Gaboriau ne précise pas s'il s'agit du cyanure ou d'acide cyanhydrique. Le médecin Hortebize, personnage du même roman, ne meurt pas instantanément, son agonie se prolongeant vingt-quatre heures. Les poisons se trouvent sous diverses formes d'agrégation : poudre scintillante, fine et blanche comme les particules de poussière de sable, d'un goût aux teintes âpres lorsqu'il est dissous dans un liquide ; il s'agit sans doute de l'arsenic et Gaboriau décrit ses effets :

« Son visage affreusement décomposé était livide et tout marbré de taches violacées, ses yeux comme agrandis brillaient d'un éclat étrange, ses dents claquaient. Machinalement

elle passait et repassait la main sur son front, qui se couvrait d'une sueur froide et visqueuse ; elle remuait ses mâchoires dans le vide et faisait claquer sa langue comme si la salive lui eut manqué, sa respiration haletait. À chaque effort qu'elle faisait pour vomir, tout son corps était ébranlé et secoué des talons à la nuque, sa poitrine se soulevait à éclater, et de brusques secousses disloquaient ses épaules. Peu à peu une teinte terreuse, de même qu'une couche de bistre, s'étendait sur son visage ; les marbrures de ses joues devenaient plus foncées, les yeux s'injectaient, et la sueur à grosses gouttes coulait sur son front... » (Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, p.1053, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 17 mai 2015).

La sphère des maladies mentales est aussi étudiée par Gaboriau. Il décrit une crise de folie de Louis de Clameran lorsqu'il devient conscient qu'il va être empoisonné :

« On lui avait passé une camisole de force et il se débattait furieusement entre trois employés et un médecin, qui voulait lui faire avaler une potion. – Au secours, criait-il, l'aide ! Ne le voyez-vous pas ? Il s'avance, c'est mon frère, il veut m'empoisonner. – Ce malheureux est perdu, déclara le docteur, ce genre particulier d'aliénation ne guérit pas. Il croit qu'on veut l'empoisonner, il repoussera toute boisson, toute nourriture, et quoiqu'on tente, il finira par mourir de faim après avoir subi toutes les tortures du poison » (Émile Gaboriau, *Le Dossier no.113*, p. 599 La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 17 mai 2015).

Dans *Monsieur Lecoq*, Gaboriau décrit minutieusement la démence du marquis de Coutomieu qui a perdu la raison : à la suite d'une sortie au cheval, il prétend avoir vu Lacheneur qui lui a sauvé jadis la vie et qu'il a fait guillotiner. En réalité, il a rencontré le fils de Lacheneur qu'il prenait pour le fantôme de son bienfaiteur. Quelque temps avant cette rencontre bizarre, le marquis avait souffert une attaque ce qui rendait possible ses hallucinations :

« Sa face était livide avec de larges marbrures bleuâtres aux joues. Ses yeux roulaient égarés sous leurs paupières bouffies et une écume blanchâtre frangeait ses lèvres. Des mèches de cheveux rares, collées sur son front, ajoutaient encore à l'effrayante expression de sa physionomie. La sueur à grosses gouttes coulait sur son visage et cependant il grelottait. Par moments, un spasme le tordait, il gesticulait furieusement, en criant des paroles incohérentes d'une voix tour à tour sourde ou éclatante » (Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, p.1069 La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 17 mai 2015).

La Corde au cou nous offre un exemple d'expertise en maladies mentales. Il s'agit d'un malheureux, Cocolu, qui doit être diagnostiqué comme imbécile ou idiot parce que la vie d'une personne innocente est en danger et en dépend. Il ne paraît pas un idiot pour le docteur Seignebos, qui fait une nette distinction entre l'idiot et l'imbécile et associe son affection psychique à l'imbécillité :

« A-t-il la face large et plate, la bouche démesurée, la peau jaune et tannée, les lèvres épaisses, les dents cariées et les yeux louches ? Sa tête déformée se balance-t-elle d'une épaule à l'autre lourde pour le cou ? Sa taille est-elle difforme, sa colonne vertébrale

déviée ? Lui trouvez-vous un ventre volumineux et lâche, les mains lourdes et épaisses pendant sur les hanches, les jambes gauches, les articulations d'une lourdeur insolite ? Messieurs, ce sont là les caractères de l'idiot... L'imbécile, poursuit-il, garde encore des fragments d'intelligence. Il sait parler, exprimer ses sensations, traduire ses besoins. Il associe des idées, compare ses impressions, se souvient, acquiert de l'expérience. Il est capable de ruse et de dissimulation. Il hait, il aime ou il craint. S'il n'est pas toujours sociable, il est toujours accessible aux suggestions d'autrui. On arrive aisément à exercer sur lui une domination absolue. L'inconsistance de ses desseins est caractéristique, et cependant il est souvent d'une obstination inexpugnable et peut s'attacher à une idée avec une opiniâtreté extraordinaire. Enfin, les imbéciles, à cause de cette demi-lucidité, sont fréquemment dangereux. Tel est Cocoleu. S'ensuit-il que je l'estime responsable de ses actes ? Non, certes. Mais il s'ensuit que je puis voir en lui un faux témoin, stylé pour perdre un honnête homme » (Émile Gaboriau, *La Corde au cou*, p.209, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 17 mai 2015).

Pour pouvoir préciser la différence entre un idiot et un imbécile, Gaboriau a étudié le *Traité de médecine légale* d'Orfila qui définit l'imbécile comme une personne qui est capable de meurtre, même si ses idées ne sont pas complexes, et même si son vocabulaire n'est pas développé, tandis que l'idiot mène une existence végétale. Les deux maladies, l'idiotisme et l'imbécilité présentent des nuances multiples.

Le roman policier de Gaboriau représente aussi une fresque des classes basses de la société, des classes « dangereuses », comme les vagabonds, les criminels, les escrocs, classes décrites par Almire-René-Jacques Lepelletier, connu sous le nom de Lepelletier de la Sarthe, dans son ouvrage *Système pénitentiaire*⁴⁰.

On a adressé beaucoup de critiques aux romans judiciaires de Gaboriau, parmi lesquelles l'abus du procédé appelé flash-back qui interrompt l'action au moment où la curiosité du lecteur atteint le paroxysme. Cependant cette technique a été utilisée par tous les grands romanciers, comme Honoré de Balzac, Alfred de Vigny, mais dans le roman policier elle devient encombrante et présente des inconvénients. Il faut pourtant rappeler que Gaboriau est auteur de romans policiers en feuilletons qui devaient s'étendre sur plusieurs numéros du journal avec lequel il a signé le contrat. Donc l'auteur était obligé de respecter le contrat et de faire publier son roman policier-feuilleton en plusieurs numéros.

Il y a ainsi des incohérences concernant l'âge des personnages, des confusions dans les relations entre les personnages récurrents des romans, des exagérations qui sont destinées à impressionner le lecteur et qui portent en général sur l'écoulement du temps, comme la séance d'instruction menée par le juge Segmuller qui a duré sept heures. Cette séance d'instruction présente des incohérences en ce qui concerne les questions et les réponses qui se succèdent dans un enchaînement parfait et qui pourraient

⁴⁰ *Système pénitentiaire complet*, ouvrage écrit en 1857 par Almire-René-Jacques Lepelletier, écrivain et médecin français, qui signait ses ouvrages sous le nom d'Almire Lepelletier de la Sarthe

remplir deux ou trois heures, tenant compte qu'il ne s'agit pas d'un interrogatoire mené par la police.

Beaucoup de critiques de l'époque s'avèrent étonnés face au genre policier, genre nouveau à l'époque, et ils ne peuvent pas comprendre que le récit policier offre un beau rôle héroïque aux policiers qui étaient alors dédaignés. Les grands criminels du XIX^{ème} siècle étaient décrits comme portant une auréole, une aura romantique, qui manquait aux agents de la Sûreté. Les exploits des malfaiteurs, leur vie exposée au danger, étaient considérés beaucoup plus attrayants par le public que les vies des policiers qui défendaient la loi. Le mépris pour les policiers est partagé par les magistrats aussi, et, dans *Le Crime d'Orcival*, on voit que le juge accueille froidement l'inspecteur Lecoq. Gaboriau n'est pas resté dans l'histoire de la littérature grâce à ses romans-feuilletons mais grâce à son talent d'écrivain de policiers. Pourtant, la valeur et le mérite de Gaboriau d'avoir inventé le roman policier n'avaient pas été reconnus en France durant sa vie, mais ses romans ont été appréciés en Angleterre.

1.2.3. Le récit détective de Conan Doyle⁴¹

1.2.3.1. Le contexte de l'apparition du récit détective de Conan Doyle

À l'époque du développement du roman-feuilleton en France, un nouveau genre romanesque apparaît en Angleterre, genre qui ressemble au roman-feuilleton français et qui s'appelle « sensation novel ». Sheridan Le Fanu, Bulwer Lytton continuent la tradition du « roman de terreur » et du « mystère expliqué ». Pourtant, on ne peut pas les considérer comme policiers, car la déduction n'occupe pas une position centrale. C'est une période où apparaissent des romans qui font la transition entre le roman d'aventure et le roman policier ; c'est le cas de l'œuvre *The Moonstone*, de Wilkie Collins.

Pendant la même époque, où le roman-feuilleton fleurit en France et le « sensation novel » en Angleterre, aux Etats-Unis le périodique « The New York Weekly » commence à publier une série de récits sur les aventures d'un policier appelé Nick Carter, dont l'auteur est le journaliste John Russell Coryell. Cette série policière connut un succès extraordinaire et elle fut continuée après la mort de l'auteur. Ce type de roman policier a ses origines dans les histoires aux héros légendaires comme Buffalo Bill et dans les récits de Fenimore Cooper. D'ailleurs, Régis Messac, affirme que le roman policier est un roman urbain qui se substitue au roman western de la prairie américaine.

Le « sensation novel » anglais aura un successeur dans les romans policiers d'Anna Katherine Green. Sa carrière prolifique a débuté en 1878 par son meilleur roman, *The Leavenworth Case*, où le style précieux se mêle aux recherches appliquées

⁴¹ Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés sous notre signature dans l'article *Sherlock Holmes et l'art de la déduction*, paru dans le volume de la Conférence Internationale *Comparatism, Identitate Comunicare* organisée à l'Université de Craiova le 16–17 octobre 2015

et soutenues. Il faut aussi mentionner le nom de l'auteur du « thriller » américain mélodramatique et frivole, Arthur B. Reeve. Ce type de thriller a été adapté au cinéma d'avant la guerre sous le nom de *Mystères de New York*, une réplique aux *Mystères de Paris*, qui avait provoqué l'enthousiasme du public européen.

Avant de commencer la série des *Aventures de Sherlock Holmes*, Arthur Conan Doyle a écrit un roman intitulé *The Firm of Girdlestone* qui avait été refusé par les éditeurs. Mais Doyle il ne s'est pas découragé et a continué à écrire. Ayant lu Poe et Gaboriau, il se rend compte qu'il doit créer quelque chose d'original et constate que, dans beaucoup de romans policiers, sauf dans les œuvres de Poe et Gaboriau, la réussite du policier et due au hasard, à la chance. Il veut écrire un type de récit policier où le détective résoudrait le crime d'une manière scientifique, la science remplaçant le hasard. La forme du récit de Doyle s'adapte parfaitement au style des récits publiés par « The Strand ». Le public en est enthousiasmé et Doyle veut amplifier son succès ; il publie alors la première douzaine de récits des *Aventures de Sherlock Holmes*. Doyle raffine son style d'un récit à l'autre ; ainsi la structure narrative du récit *The Sign of Four* (*La Marque des Quatre*), par exemple, est mieux conçue que celle du récit *A Study in Scarlet*. Pourtant, Doyle n'utilise pas la méthode de dévoiler le criminel dans le dénouement, ainsi que le fait Gaboriau.

Stephen Knight observe que Doyle, comme Gaboriau d'ailleurs, ne met pas l'accent sur le crime, mais se concentre sur le processus de détection déployé par Sherlock Holmes. En 1901 George Newnes de « The Strand » propose à Doyle d'écrire une nouvelle pour la publier en épisodes dans son magazine. *The Hound of the Baskervilles*⁴², traduit en français *Le Chien des Baskerville* a toutes les qualités pour être considérée la meilleure œuvre de Doyle qui met en scène des énigmes urbaines et qui développe une intrigue secondaire concernant un évadé dans les landes de Dartmoor. Knight y voit une ressemblance entre l'obsession de Doyle pour son personnage, Holmes, et la hantise de Holmes dans la lande de Dartmoor. Le récit comporte un côté gothique qui dominait d'habitude la fiction policière anglo-saxonne jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle.

1.2.3.2. L'art poétique de Conan Doyle

Conan Doyle réussit à établir et à énoncer dans son *A Study in Scarlet*⁴³ une méthodologie scientifique de la déduction : il s'agit de l'observation minutieuse sur laquelle il émet des hypothèses conformément aux éléments observés. C'est une

⁴² Roman écrit par Arthur Conan Doyle qui fait partie de la série *Sherlock Holmes*, paru en 1902 en Grande Bretagne, dans *Strand Magazine*, éditeur George Newnes. En France il paraît en 1905 sous le titre *Le Chien de Baskerville*, chez Hachette, Paris, traduit de l'anglais par Adrien de Jassaud.

⁴³ Roman écrit par Arthur Conan Doyle, paru en 1887 en annuaire et en 1888 en volume, chez Ward Lock & Co. Il paraît en France sous le titre *Une étude en rouge*, *Un crime étrange*, paru chez Hachette, Paris, 1889 ou 1903 et *Écrit dans le sang*, traduit de l'anglais par Béatrice Vierende, paru chez Anatolia, 2009.

sorte d'art poétique de Doyle parce qu'il y explique les éléments-clef de la fiction policière : la logique, la causalité et la déduction. Les descriptions dans le roman policier sont intéressantes seulement si elles contiennent la description des objets, de la chambre ou des alentours, du cadavre, de la position du corps, etc., qui peuvent avoir une certaine fonction dans le roman policier. Ces descriptions constituent une causalité ou un déclencheur de l'histoire policière. En termes de poétique, il s'agit du système de motifs qui forment une thématique, qui ont un but précis dans le récit et qui doivent avoir une coordination, ce qui confère de l'unité à l'œuvre.

À la différence des romans d'Arthur Conan Doyle et d'Agatha Christie où la coordination des motifs est présente, dans le roman policier de Simenon elle disparaît, le lecteur ayant l'impression que la découverte du criminel est due au hasard, à la pure chance. Conformément aux lois de construction du roman policier, le criminel doit être présent dès le début dans le roman, pour que le lecteur puisse diriger ses soupçons vers l'un des personnages, tout au long du récit. Simenon ne respecte pas ces règles de construction et, par exemple, dans *Maigret et la jeune morte*, *Le pendu de Saint-Pholien*, ou *Maigret et le voleur paresseux* l'assassin fait son apparition le dernier moment, lorsque Maigret opère l'arrestation et expose le cas, en reconstituant le crime pour le lecteur.

1.2.4. Le roman policier classique : Agatha Christie ou le triomphe de la mort⁴⁴

1.2.4.1. La forme du roman policier classique

Les années 1920–1930 sont dominées, en matière de roman policier, par Agatha Christie, appelée parfois *Maîtresse du Mystère*, parfois *Reine du Crime*. Jean Bourdier affirme qu'Agatha Christie n'est pas un grand écrivain même s'il reconnaît qu'elle est unique et inimitable. Avant elle, la forme du roman policier n'était pas bien définie, étant en quelque sorte confuse et ambiguë et c'est Agatha Christie qui lui a donné une forme, une typologie précise. L'époque d'or du roman policier est l'expression brillante d'une société cohérente qui semble oublier les traumas des trahisons et où le détective offre au lecteur le sentiment de protection contre les crimes. Agatha Christie a conçu des crimes dont les auteurs font partie de la famille ou du cercle des proches de la famille. Le criminel est toujours l'homme qu'on connaît très bien, l'ami, le confident, ce qui est encore plus dangereux. L'auteur ne respecte pas non plus la règle de l'unité de lieu, les enquêtes se déployant sur tout

⁴⁴ Des fragments de ce sous-chapitre ont été publiés sous notre signature dans l'article *Agatha Christie ou l'apothéose de la mort* paru dans la revue « Journal of Romanian Literary Studies » nr. 8/2016 – ISSN 2248-3004 Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu

le territoire anglais, en Europe, en Afrique du Nord ou au Moyen Orient, car l'exotisme est ainsi assuré par la diversification des décors, tandis que l'intensité et le dramatisme de l'intrigue se reflètent dans la succession des crimes et des cadavres. Les influences qu'elle a subies ne sont pas difficile à déceler: Doyle l'a inspirée dans le choix de la typologie du détective et du narrateur, de Leroux elle a appris à concevoir des situations compliquées.

Au cours des années 1930, une nouvelle tendance surgit dans le roman policier : il s'agit du côté psychologique et Poirot essaie d'expliquer les comportements des criminels par de déviations ou de aberrations de comportement qui mènent aux troubles psychologiques: cleptomanie, désir de domination, possession abusive, alcoolisme, compulsions maniaco-dépressives, troubles héréditaires, etc.

Agatha Christie a démontré qu'on peut transformer la nouvelle policière en roman de dimensions réduites et elle en avait fait une carrière de succès pendant plus de cinquante ans. Entre 1920 et 1940 elle a écrit vingt-six romans policiers où elle a employé toute une variété de procédés par lesquels elle invite les lecteurs à identifier le traître ; ses romans policiers deviennent moins élaborés et elle se répète parfois en reprenant les thèmes connus de ses chefs-d'œuvre. Le roman policier est une chronique de l'époque où il a été conçu et comme Poe a su mêler le Gothique et le rationnel, Agatha Christie a eu l'inspiration de rendre le roman policier plus technique et de schématiser les personnages pour que celui-ci soit plus lisible et que le rythme de l'action soit plus alerte.

Agatha Christie est appréciée de ses lecteurs et quatre de ses romans, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, *Dix petits nègres*, *La Maison du péril* et *Un Meurtre est-il facile ?*, ont été vendus en tirage de plus d'un million d'exemplaires aux États-Unis. Pendant la décennie 1920–1930, Agatha Christie a écrit neuf romans policiers dont quatre peuvent être appelés des romans policiers classiques: *The Mysterious Affair at Styles* (*La Mystérieuse affaire de Styles*) – 1920, *Murder on the Links* (*Le Crime du golf*) – 1923, *The Murder of Roger Ackroyd* (*Le Meurtre de Roger Ackroyd*) – 1926 et *The Mystery of the Blue Train* (*Le Train Bleu*) – 1928.

1.2.4.2. Roman policier ou roman d'aventures ?

Le procédé du travestissement est présent dans *Le Secret de Chimneys* (*The Secret of Chimneys*), *Les Quatre* (*The Big Four*), *Les Sept Cadrons* (*The Seven Dials Mystery*), *La Mystérieuse Affaire de Styles* (*The Mysterious Affair at Styles*), *Le Train Bleu* (*The Mystery of the Blue Train*), *Le Couteau sur la nuque* (*Lord Edgware Dies*), *Pourquoi pas Evans ?* (*Why Didn't They Ask Evans ?*), *La Mort dans les nuages* (*Death in the Clouds*), *Drame en trois actes* (*Three Act Tragedy*) et *Meurtre en Mésopotamie* (*Murder in Mesopotamia*). Ce procédé est considéré par LeRoy

Lad Panek⁴⁵ essentiel pour le roman d'aventures, car, selon son opinion, les romans policiers d'Agatha Christie écrits au début de sa carrière, sont des romans d'aventures et il se propose d'examiner une série d'éléments qui sont indispensables aux romans d'aventures. À côté du travestissement, Agatha Christie utilise aussi d'autres procédés spécifiques au roman d'aventures, les intrigues amoureuses, la fausse identité des personnages qui conduit à la confusion entre les personnages. Pour établir avec certitude si Agatha Christie a écrit des romans d'aventures ou des romans policiers il faudrait examiner les caractéristiques du roman policier et l'attitude du lecteur envers celui-ci. En plus, Agatha Christie a introduit dans ses romans des personnages qui jouent le rôle d'auteurs ou de lecteurs passionnés de romans policiers.

Daniel Clancy et Ariadne Oliver sont deux auteurs de romans policiers, personnages de papier mâché, porte-parole ou alter ego de Christie. Par exemple, Daniel Clancy, du roman *La Mort dans les nuages*, est l'auteur du roman *The Clue of the Scarlet Pedal*, traduit en français sous le titre *L'énigme du pétale écarlate*, son héros étant le détective Wilbraham Rice. Par l'intermédiaire des personnages de Daniel Clancy et Ariadne Oliver, Agatha Christie se lance dans des réflexions narratologiques concernant la structure et la construction du roman policier, ainsi que les thématiques préférées de la fiction policière :

« Un bon écrivain ne force jamais la dose, déclara Mr. Clancy d'une voix ferme, surtout quand il introduit dans son roman des fléchettes empoisonnées en usage chez les Indiens de l'Amérique du Sud. Je sais bien qu'il s'agit ici de venin de serpent ; mais le principe reste le même. Vous ne voudriez tout de même pas qu'un roman policier ressemblât à la vie réelle. Consultez un peu les journaux, les crimes y sont d'une monotonie désespérante » (Agatha Christie, *La Mort dans les Nuages*, traduit de l'anglais par Louis Postif, Livre de Poche, Librairies des Champs Élysées, Paris, 1989, p. 91).

1.2.4.3. L'esthétique d'Agatha Christie

Christie affirme que le roman policier s'inspire parfois du fait divers, ce qui lui confère de la vraisemblance. Daniel Clancy, l'un de ses personnages, considère que l'humour et l'action sont très importants dans un récit policier pour que le lecteur soit satisfait.

Ariadne Oliver est un autre auteur de romans policiers qui apparaît dans les romans d'Agatha Christie. Le premier roman où elle est mentionnée est *Cartes sur table* (1936) ; elle avait déjà écrit trente-deux romans policiers parmi lesquels *La mort dans l'égout*, *Le Crime du lotus*, *Le Mystère de la tache de cire*, roman lu par Poirot aussi, *Le Cadavre dans la bibliothèque*, titre que même Agatha Christie va utiliser pour un de ses romans écrit en 1942. Le détective préféré d'Ariadne Oliver

⁴⁵ Panek, Leroy Lad *British Mystery. Histoire du roman policier classique*, 1979, traduction parue chez Encrage Editions, Amiens, 1990

est un Finlandais appelé Sven Hjerson. Comme Daniel Clancy, Ariadne Oliver est le porte-parole d'Agatha Christie en ce qui concerne la structure et les lois de construction du roman policier :

« – Les femmes possèdent un esprit plus inventif, déclara Mme Oliver. Ainsi, moi, je ne commettrais jamais deux fois le même crime.

– Et dans vos livres, répétez-vous deux fois la même intrigue ? demanda Battle.

– *Le crime du lotus, Le mystère de la tache de cire*, murmura discrètement Poirot.

[...] – Vous êtes un très fin observateur, monsieur Poirot. Certes, l'intrigue est exactement semblable dans les deux ouvrages, mais vous êtes le seul à l'avoir remarqué.

[...] – L'essentiel, c'est une abondance de cadavres. Si l'histoire languit, un peu de sang lui redonne de l'intérêt. Un personnage va-t-il révéler un important secret ? Je fais taire ce bavard en le supprimant. Cet épisode se digère très bien. Je le sers dans tous mes romans... camouflé de manière différente, bien entendu. Mes lecteurs raffolent de poisons qui ne laissent aucune trace, des inspecteurs de police stupides, des jeunes filles ficelées dans les caves où l'eau afflue avec des émanations d'égout (façon bien compliquée de tuer quelqu'un en vérité) et de héros capables de disposer en trois à sept hommes de main. Jusqu'ici j'ai écrit trente-deux romans, tous exactement les mêmes ainsi que l'a remarqué M. Poirot – mais lui seul – et mon regret est d'avoir donné à mon détective la nationalité finlandaise. Je ne connais rien de la Finlande et je reçois des avalanches des lettres de ce pays me reprochant d'avoir fait, dire ou commettre à mon détective des choses impossibles. En Finlande, les lecteurs semblent friands de romans policiers. Ce goût est dû sans doute aux longs hivers sans soleil. En Bulgarie et en Roumanie, je crois que personne ne lit. J'aurais été mieux inspirée d'en faire un Bulgare » (Agatha Christie, *Cartes sur table*, traduit de l'anglais par Louis Postif, Livre de Poche, Librairies des Champs Élysées, collection Masque, Paris, 1989, p. 40).

On décèle ici quelques réflexions sur la réception du roman policier d'Agatha Christie, les Finlandais étant « friands » de romans policiers – ce que signifie que le roman policier était à l'époque traduit en Finlande – tandis qu'en Roumanie et en Bulgarie, « personne ne lit ». Elle ne connaît pas les raisons de ce phénomène, soit qu'il s'agit de l'impossibilité de traduire les romans policiers en roumain ou en bulgare à cette époque-là, soit que les masses n'avaient pas accès à l'éducation.

En ce qui concerne la lecture du roman policier, elle permet l'évasion du quotidien, elle nous fournit le frisson du mystère et de l'aventure, même si le roman policier n'est pas un stimulant de l'esprit. Les auteurs des romans populaires répondent aux exigences du public, mettant dans leurs œuvres ce que les lecteurs veulent y lire. À cet égard, Agatha Christie fait le portrait de quelques lecteurs de l'époque, passionnés de romans policiers, qui sont à la recherche du plaisir et de l'exotisme. Les romans policiers sont écrits pour rendre leur lecture agréable ; les lecteurs ne doivent pas prendre de notes lorsqu'ils lisent, car la lecture d'un roman policier n'est pas un exercice de logique.

La visée des romans d'Agatha Christie est, donc, de divertir le lecteur et de le faire s'impliquer dans l'action, en choisissant un héros avec lequel il pourrait s'identifier.

La différence entre le roman d'aventures et le roman policier est que, dans le roman d'aventures, le héros mène, parfois, une enquête pour son propre plaisir, tandis que dans le roman policier le héros est un détective qui mène une enquête séparée d'autres actions qui se déroulent autour de lui, le crime étant déjà commis dans son absence.

LeRoy Lad Panek précise que, après 1930, les romans d'Agatha Christie, comme *Pourquoi pas Evans ?*, ne peuvent plus être encadrés dans le genre des romans d'aventures policières, même si les personnages sont utilisés pour la même visée. Panek affirme aussi que, jusqu'en 1929, Agatha Christie a écrit « plus de récits policiers apparentés que des policiers purs »⁴⁶. Ce changement est évident dans *L'Affaire Prothero (Murder at the Vicarage)* – 1930, où apparaît pour la première fois un nouveau personnage : Miss Jean Marple. Dans *La Maison du péril (Peril at End House)* – 1931, Agatha Christie reconnaît et se délimite des erreurs qu'elle avait commises dans les romans antérieurs, comme les suppositions absurdes, l'abus de l'imagination qui transforment Hercule Poirot dans un détective ridicule de roman-feuilleton. Dans le même roman, Poirot présente à Hastings les lois d'un bon roman policier : les crimes ne doivent pas être commis par les maniaques ; les motifs du crime doivent être l'argent, la jalousie, la peur, la haine ; le crime doit être commis délibérément, avec sang froid.

Agatha Christie renoncera dans la période de l'entre-deux guerres aux éléments des romans d'aventures et se dirigera vers le roman-problème où le lecteur se transforme en observateur et interprète des indices parsemés par l'auteur dans le roman. Ses romans ne sont plus peuplés d'escrocs, des gangsters et les intrigues ne tournent plus autour des bijoux subtilisés et d'autres escroqueries, mais ils deviennent la scène des enquêtes policières ; ce sont des romans qu'on peut étiqueter comme policiers.

Agatha Christie veut transmettre qu'elle est consciente que l'intrigue policière basée sur indices était très en vogue pendant cette période et qu'elle peut s'imaginer des histoires aux intrigues policières basées sur divers indices qui s'avèrent semblables aux histoires réelles ou proches de la réalité. Le principe de la vraisemblance doit être respecté dans un roman policier, sinon la qualité du roman policier serait altérée. L'un des principes du roman d'aventures est l'élément-surprise, l'inattendu, la philosophie du roman d'aventures se fondant sur l'anticipation, l'attente. L'inattendu est l'un des éléments qui seront introduits par Agatha Christie dans ses romans d'aventures et dans ses romans policiers.

Le style inexpressif, les intrigues simples et similaires, les personnages inconsistants, ne comptent plus au moment où le lecteur est surpris, intrigué, ébloui par un final inattendu. Agatha Christie fait preuve de beaucoup de simplicité dans ses intrigues ; son thème favori est le mélange du coupable même à l'enquête et c'est pourquoi dans

⁴⁶ Panek, LeRoy Lad, op. cit., p. 46.

ses romans on rencontre des personnages qui mènent des enquêtes secondaires dont le meurtrier en est un.

En ce qui concerne le coup de théâtre final, il serait intéressant d'examiner ce procédé. Les romans d'Agatha Christie ne peuvent pas être lus comme d'autres romans policiers qui laissent entrevoir la solution finale. D'ailleurs, selon les affirmations d'Ariadne Oliver et de Daniel Clancy, « ses auteurs policiers de papier »⁴⁷, Christie méprise et discrédite ce procédé propre au roman-problème où les indices surgissent partout pour inciter le lecteur. Panek exemplifie le cas du roman *Dix petits nègres*, où Agatha Christie n'offre aucun indice pour que le lecteur puisse résoudre le mystère. Il affirme que les techniques du roman d'aventures d'Agatha Christie compensent et dépassent l'analyse rationnelle inductive du roman policier. Elle fait appel à des techniques du roman d'aventures et paraît ignorer celles du roman policier et si le lecteur réussit à découvrir le criminel ce n'est qu'un pur hasard.

Le critique met en question les rigueurs du genre policier, les règles de la narration du roman policier qui ne permettent pas de libertés fortuites de la part de l'auteur. Agatha Christie expose ces notions à l'aide des affirmations de ses personnages, Ariadne Oliver et Poirot qui constatent que l'énigme présentée dans une pièce policière, *Témoin muet*, est trop simple, et qu'elle pourrait être résolue dès le premier acte. Mais si l'énigme avait été résolue dès le début, il n'y aurait pas eu de pièce de théâtre ou de roman policier. On parle ici d'une contrainte narrative du genre policier qui impose que le crime, qui se passe au début du roman, soit élucidé à la fin. L'auteur a deux possibilités pour construire son roman policier: placer des indices parmi des détails anodins, indices conçus pour inciter et pour éveiller l'attention du lecteur, ou ramifier son intrigue par l'intermédiaire de multiples péripéties. Agatha Christie choisit toujours la deuxième solution car elle considère que l'action est toujours nécessaire. D'ailleurs, Ariadne Oliver affirme que l'intrigue est toujours revigorée par l'apparition d'un cadavre.

C'est ce que fit Agatha Christie dans la grande majorité de ses romans: deux assassinats dans *Meurtre en Mésopotamie*, *Témoin muet*, *Pourquoi pas Evans ?*, *Drame en trois actes*, *Cartes sur table*, dix crimes en *Dix petits nègres*, sept crimes en *Un meurtre est-il facile ?*, quatre crimes en *ABC contre Poirot*, trois crimes dans *Le couteau sur la nuque*, un crime et une tentative de crime dans *Le Noël d'Hercule Poirot*, un assassinat et plusieurs tentatives d'assassinat dans *Mort sur le Nil* et dans *La Maison du péril*: « Agatha Christie n'hésite pas à faire valser les cadavres pour soutenir le rythme de l'action »⁴⁸.

Panek reconstitue la structure de profondeur des romans policiers de Christie et y voit la structure des romans d'aventure. Il considère que l'écriture d'Agatha Christie

⁴⁷ *Ibidem*, p.58.

⁴⁸ *Ibidem*, p.61.

est banale, avec des phrases simples, des paragraphes brefs, ce qui simplifie la lecture. Ce qu'elle a d'original c'est le genre d'écriture qui change en permanence de point de vue, de perspective narrative : narration classique à la troisième personne qui décrit les personnes et les événements de l'extérieur ou qui suit un personnage particulier ainsi que son entourage immédiat, narration sélective qui explore les motivations de certains personnages, dialogues qui cachent les ressorts dramatiques. Le critique analyse aussi les titres des romans policiers d'Agatha Christie et il constate qu'ils ne contiennent pas les mots *cas*, *indice* ou *problème*, mais *mort*, *mystère*, *meurtre*, mots magiques qui évoquent l'énigme, le mystère et le macabre, mots qui ont toujours assuré le succès de son œuvre policière.

Agatha Christie réussit à se détacher de la forme traditionnelle du récit policier établie par Conan Doyle pour mieux exploiter la psychologie des personnages. Ainsi elle se soumet au goût du public qui exigeait de la psychologie dans les romans policiers, ce qui a fait apparaître une nouvelle vague dans le roman policier des années 1930 : mêler le côté psychologique à l'action, aux investigations et aux enquêtes policières. Ce genre d'écriture qui varie le point de vue, la perspective narrative, lui attire des critiques lorsqu'Agatha Christie publie *Le meurtre de Roger Ackroyd* en 1926. Dans ce roman, Agatha Christie a violé les règles du roman policier en transformant le narrateur en assassin. Chandler déclare que cette tricherie s'explique par la structure du récit qui est construit dans le but d'indiquer le narrateur comme le seul possible coupable. Comme *Le Meurtre de Roger Ackroyd* a choqué le public en 1926, *Ten Little Niggers*, paru sous le titre *And There Were None* aux États-Unis et *Dix Petits Nègres* en France, a accaparé tout de suite la chronique. Raymond Chandler ne critiquait pas dans son correspondance la technique du récit mais la morale, parce que l'assassin est un juge, un magistrat, un homme de la loi qui a la justice entre ses mains. Il juge, condamne à mort et exécute les gens selon les opinions des autres ou sur des déductions, sur des possibilités ou des probabilités sans avoir la preuve qu'ils ont, en effet, commis les crimes. La version française du roman *The Murder of Roger Ackroyd* (*Le meurtre de Roger Ackroyd*) lance la collection *Masque* en France en 1927.

Quand on étudie plusieurs types de romans policiers d'Agatha Christie on se rend compte de leur complexité : il y a des récits d'action qui sont légers, des récits aux intrigues compliquées qui sont intéressants du point de vue technique et il y a le type de roman policier qui est animé par le désir de conserver l'innocence des personnages, car ce qui compte est l'innocence et non pas la culpabilité. C'est une affirmation assez intéressante lorsque les héros des romans de Christie sont même les coupables qui se mêlent dans l'enquête et cherchent à manipuler les indices. Le roman policier doit respecter le code narratif et aussi le code moral et Agatha Christie fait preuve d'un sens de justice remarquable. Thomas Narcejac remarquait qu'à la

fin de chaque roman d'Agatha Christie on sépare les justes des injustes, les bons des mauvais. Dans ce monde, Poirot est un personnage vertueux, ce qui épargne le roman policier d'Agatha Christie d'accents de frivolité. Dans ses romans, les lecteurs ont l'impression que l'écrivain met soigneusement en scène le crime ; tous les indices sont coordonnés pour que le lecteur découvre l'assassin. Le criminel est toujours un personnage qui fait partie du cercle de la victime et qui a une raison pour commettre le meurtre. C'est un aspect dépourvu de vraisemblance qu'on rencontre dans les romans de Christie parce que, en réalité, un crime peut être commis par un inconnu qui ne fait pas partie du cercle de la victime et qui commet un crime au hasard.

Dans les romans policiers de Georges Simenon le crime est accidentel, le suspect ne fait pas toujours partie des connaissances de la victime et il ne peut pas être soupçonné dès le début par le détective ou par le lecteur. Cet aspect assure la vraisemblance des romans policiers simenoniens qui illustrent la difficulté de trouver un assassin dans les grandes villes peuplées de millions d'habitants. Le roman policier de Simenon est, par excellence, un roman policier moderne, la grande ville étant un thème du modernisme introduit dans le roman policier. Simenon est en même temps un précurseur du thriller américain où le crime est commis par des assassins en série. L'esthétique de simenonienne se situe en antithèse par rapport à celle de Christie qui n'acceptait pas les éléments fortuits dans la fiction policière et qui excluait le crime sans motif, le crime commis par un criminel en série.

1.3. Évolution du roman policier en France

1.3.1. Les parodies des romans policiers

Vers les années 1900, le roman policier anglais était en vogue en Europe, spécialement en France. *Les Aventures de Sherlock Holmes* furent déjà traduites en français et Maurice Leblanc créa le personnage Arsène Lupin, un « gentleman cambrioleur » sympathique pour contrecarrer la popularité de Sherlock Holmes en France. Maurice Leblanc eut l'idée de substituer au détective, aimé par le lecteur, un voleur sympathique, un Français beau parleur, vantard, courtois, généreux, bienveillant, moqueur, qui a du succès auprès des femmes. Par la création de ce personnage, Maurice Leblanc a repris les thèmes du roman populaire, du roman-feuilleton. Arsène Lupin se confronte avec une doublure de Sherlock Holmes que Leblanc appelle Herlock Sholmès, détective anglais sollicité par la Police française pour élucider le vol d'un diamant bleu. Le roman policier de Leblanc est par excellence un roman policier typiquement français car il foisonne d'aventures, de situations surprises et le rythme des actions est alerte.

Fosca considère que ces romans sont des thrillers pleins de verve dans la ligne des romans-feuilletons traditionnels de Dumas père, d'Eugène Sue et de Ponson du

Terrail. Ce sont des romans qui ne respectent pas les exigences de la réalité ou du genre policier ; ils ne s'encadrent pas dans le code strict du roman policier anglo-saxon, qui est, en général, un genre plus codé que le roman policier français. Les thèmes, les motifs et le style des romantiques, spécialement de Victor Hugo, émergent dans le roman policier de Leblanc.

Ce que des critiques, comme François Fosca, pourraient reprocher à Maurice Leblanc ce serait la création du personnage Herlock Sholmès, qui se veut être une réplique, une doublure du célèbre détective anglais, Sherlock Holmes. Pourtant, Fosca exprime l'opinion que la contribution de Maurice Leblanc à l'évolution du roman policier français est importante, malgré les erreurs dépitées dans la série d'Arsène Lupin.

Gaston Leroux est un autre auteur qui a contribué à l'évolution du roman policier français. Son roman *Le Mystère de la Chambre Jaune* constitue un roman policier au sens strict du terme. L'auteur présente au lecteur un meurtre dans une chambre hermétiquement close et laisse à Joseph Rouletabille, jeune reporter du journal *L'Époque*, la mission d'éclaircir le mystère. Les autres romans de Gaston Leroux – *Le Parfum de la Dame en Noir*, *Rouletabille chez le Tsar*, ont été critiqués pour les situations invraisemblables qu'ils présentent. Les critiques lui reprochent aussi les moyens qu'il utilise, l'atmosphère qui règne dans ses romans, les touches grossières dont il use pour peindre ses personnages ainsi que le style qui est considéré inférieur à celui de Leblanc, ce qui rend les romans policiers de Leroux illisibles.

1.3.2. Simenon ou la modernité du roman policier

Le modèle du roman policier anglais, qui avait franchi les frontières de l'espace anglo-saxon, dominait depuis quelques années l'Europe. Le goût pour le roman policier envahit aussi la France et des auteurs, tels que Pierre Anzin ou Noël Véry, ont fait des efforts pour renouveler le genre policier, qui, à l'époque, n'était pas encore considéré comme un genre littéraire.

Le seul nom qui ait réussi à captiver le public est celui de Georges Simenon, l'homme qui est venu à Paris pour faire de la littérature, de la grande littérature. En échange, il est resté dans l'histoire de la littérature pour ses romans policiers, qu'il envisageait écrire pour une courte période de temps, en but commercial, pour se faire connu et avoir une situation aisée qui lui aurait permis d'écrire le grand roman de sa vie.

Pourtant, c'est la littérature policière qui a consacré Simenon comme un grand écrivain. André Gide⁴⁹ le considère le plus grand écrivain : « Je tiens Simenon pour un grand romancier; le plus grand peut-être et le plus vraiment romancier que nous

⁴⁹ André Gide dans le numéro special, dédié à Simenon, des *Cahiers du Nord*, coordonnateur Nestor Miserez, Charleroi, 1939.

ayons eu en littérature française aujourd'hui »⁵⁰. Marcel Aymé le compare avec Balzac excepté les dimensions de ses romans. Jean Bourdier sépare Simenon, le grand écrivain de littérature policière, de Simenon, l'auteur de romans policiers, malgré l'opinion de Jean Paulhan, cité par Bourdier⁵¹, qui considère le roman policier comme une étape dans la vie de Simenon.

Malgré tout, Simenon a eu du succès et il l'a mérité. Il a commencé sa carrière comme journaliste et il s'est occupé des affaires criminelles, chose visible dans le rythme alerte de ses récits, semblable aux actions policières, pour maintenir le lecteur branché à l'action, à bout de souffle. Il sait comment se fait une enquête, une filature, une arrestation. Il sait évoquer un milieu particulier, une région, en un mot l'atmosphère. Quant à son style, les critiques ont affirmé que Simenon avait un style neutre et qu'il limitait le lexique de ses romans policiers à environ 2000 mots, en évitant toujours les tournures précieuses, les expressions savantes ou trop alambiquées. Ses personnages parlent le français standard, Simenon ne faisant pas de distinction entre les langages de différentes couches sociales et n'employant pas d'idiolectes. Ce que Fosca lui reproche c'est exactement ce langage littéraire standard, trop élevé, invraisemblable, langage que Simenon fait parler aux gens du peuple.

1.3.2.1. Le changement de la forme du roman policier

Le roman policier de Georges Simenon se trouve aux confluences du roman policier et du roman psychologique, du roman policier et du roman moderne ; c'est pourquoi il est difficile de l'encadrer dans des clichés bien définis. L'œuvre de Simenon a toujours oscillé entre la métropole et la petite ville, entre la littérature marginale, périphérique et la grande littérature⁵². La spécificité, la déviance⁵³ du roman policier simenonien réside dans le refus de se soumettre aux rigueurs du genre policier classique basé sur l'énigme et sur des lois strictes.

C'est ce que Pierre Boileau et Thomas Narcejac remarquaient dans leur ouvrage *Le roman policier* : « [...] Ajoutons Maigret à une histoire criminelle, et nous avons un roman policier. Retranchons-le, et nous avons un roman tout court, dans les deux cas, le matériau est le même »⁵⁴.

Le manque des caractéristiques propres au genre policier a été remarqué par l'éditeur Arthème Fayard, lorsque Georges Simenon, qui était alors Georges Sim,

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ Bourdier, Jean, *Histoire du roman policier*, Edition de Fallois, Paris, 1996, p.175.

⁵² Spănu, Petruța, article *Centre et périphérie chez Georges Simenon*, ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS, 5/2 007, CENTRU ȘI PERIFERIE – CENTER AND PERIPHERY – CENTRE ET PERIPHERIE, consulté le 16 août, 2017.

⁵³ Dubois, Jacques, *Simenon et la déviance*, In: Littérature, n°1, 1971. Littérature Février 1971. pp. 62–72; http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2499, consulté le 15 août, 2017.

⁵⁴ Boileau-Narcejac, *op.cit.*, p. 74.

lui a présenté un manuscrit contenant les premiers ouvrages de la série Maigret. L'éditeur prévoit un échec total à ses œuvres à cause du manque des règles imposées au roman policier : il n'y a pas d'énigme, le détective n'est pas très intelligent et, par conséquent, il n'éveille pas l'admiration du public et il n'y a pas de distinction entre les coupables et les innocents, entre les bons et les méchants. D'autre part, Bourdier affirme que ce sont exactement les observations et les reproches faits par Fayard concernant la série Maigret qui constituent la spécificité et l'originalité du roman policier simenonien.

D'ailleurs, Simenon n'a jamais pensé à mettre en discussion les règles du roman policier-problème énoncées par Van Dine, qui étaient traditionnellement considérées comme fondamentales pour la structure du roman policier. Les romans simenoniens se trouvent entre la littérature policière et la grande littérature, donc la démarche déductive et les raisonnements de l'investigation policière n'occupent pas une place centrale dans ses romans policiers. On y trouve plutôt les introspections psychologiques du commissaire Maigret et ses réflexions sur la nature humaine, sur le déclic qui se déclenche dans l'esprit humain, déclic qui transforme un être humain banal dans un assassin. Ses démarches ne se dirigent pas vers la découverte du criminel mais vers le mécanisme qui pousse un homme « normal » au crime. Maigret ne se réjouit pas du triomphe de la justice, il n'est pas fier d'avoir découvert le criminel, il sent de l'amertume et du désespoir, de la déception pour cet homme qui a choisi de transformer son statut social de personne banale, à une existence simple, dans un assassin qui entre dans les roues du mécanisme du système judiciaire.

Dans l'article *Simenon et la déviance*⁵⁵, Jacques Dubois introduit un terme qui appartient à la sociologie et à la psychologie dans la littérature. Il considère qu'en général le roman policier est la chronique d'une déviance. Dans le cas des œuvres de Simenon ce terme envoie à la nature de ses personnages qui sont des cas typiques de déviance:

« Le terme de déviance, qui vient de servir à désigner l'action centrale des romans, est emprunté aux sociologues. Le déviant est celui qui, sur le plan pratique ou sur le plan idéologique, choisit de transgresser les normes du groupe auquel il appartient et qui provoque ainsi les réactions hostiles de la majorité de ce groupe. Le révolté et le rebelle sont des déviants, mais aussi le clochard. De la sorte, tout roman policier est l'histoire d'une déviance. Cependant les romans de Simenon [...] ne sont pas des policiers ou ne le sont qu'accessoirement. Quant au déviant, dont ils font un héros, il est, apparenté au clochard, un « fuyard », celui qui rompt avec le groupe et s'en évade. Cas singulier de transgression, mais somme toute, assez pur. Le recours à un concept propre à la sociologie, tel que déviance, n'est pas accidentel. [...]. C'est ainsi que [...] nous définirons et

⁵⁵ Dubois, Jacques, *Simenon et la déviance*, In: Littérature, n°1, 1971. Littérature Février 1971. pp. 62–72; http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2499, consulté le 15 août, 2017.

utiliserons la notion de rôle social, notion-pivot de la psychologie sociale. [...] la « socio-critique » se tient d'ordinaire trop à l'écart du mouvement de pensée sociologique »⁵⁶.

Jacques Dubois affirme que la période Simenon représente une étape dans l'évolution du genre policier, Simenon étant un écrivain qui privilégie le réel, et souligne que Maigret devient « une marque » : « lorsque nous disons "un Maigret", nous désignons par-là, plus qu'un personnage, tout un univers fictionnel et tout un monde narratif »⁵⁷. Le roman policier simenonien est un roman policier d'atmosphère, d'ambiance ainsi qu'un type de roman déviant où la narration présente des monologues intérieurs, des évocations, des épisodes introspectifs ; c'est un type de roman policier qui se détache du roman policier classique et qui transgresse les lois du genre policier. La série *Maigret* est une « *Comédie humaine* » ; cependant, Simenon ne réalise pas une typologie des personnages. Il est plutôt un *Balzac* de l'introspection, qui sonde les profondeurs de l'âme des personnages, les facettes de leurs personnalités, chaque crime cache, dans sa vision, un drame.

1.4. Conclusions

Dans ce chapitre nous nous sommes proposée de suivre l'évolution et le changement du récit policier à travers l'histoire de la fiction policière. Edgar Allan Poe, considéré par la majorité des critiques littéraires comme le fondateur de la fiction policière, a créé un type de récit policier, le récit-problème ou le récit-puzzle, un type de nouvelle policière qui met l'accent sur l'énigme, sur le mystère. Le détective réussit, par un processus complexe de raisonnement logique, à résoudre le mystère du crime.

Poe énonce son art poétique, son esthétique, fondés sur le raisonnement et non pas sur l'inspiration. En ce qui concerne l'élaboration d'un roman policier, l'écrivain doit concevoir un plan détaillé pour se diriger à la fin vers la solution logique. Il ne doit laisser rien au hasard, il ne faut pas se laisser emporter par l'inspiration parce que l'œuvre est un mécanisme dont les composants doivent être mis en marche. Le récit policier doit être fondé sur la curiosité qui pourrait éveiller chez le lecteur le désir de résoudre le mystère ; ainsi, la nouvelle judiciaire intellectuelle de Poe est une provocation pour le lecteur et elle sollicite le raisonnement logique de celui-ci, sa perspicacité, pour le captiver dans le puzzle intellectuel du raisonnement inductif.

Avec Émile Gaboriau, le récit policier dépasse l'étape de la nouvelle policière pour arriver au roman policier feuilleton, au roman policier proprement dit. Gaboriau reprend les schémas narratifs et les thématiques judiciaires lancés par Poe et il les développe dans ses romans feuilletons. L'élaboration du roman policier feuilleton

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 62–63.

⁵⁷ Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Armand Colin, Paris, 2006, pp. 171–172.

n'est pas facile à cause du conflit entre les contraintes des règles du roman policier qui doivent être respectées et les dimensions amples du roman policier feuilleton. L'intérêt du lecteur pour le mystère, pour l'énigme du crime peut ainsi être diminué. Gaboriau a su cependant garder le suspense et susciter la curiosité du lecteur, ce qui lui a assuré le succès au public. La documentation minutieuse et sérieuse de l'écrivain a assuré la vraisemblance de ses romans policiers.

Ayant lu les œuvres de Poe et de Gaboriau, Arthur Conan Doyle comprend la nécessité de créer un roman policier original. Jusqu'alors, les récits policiers étaient un peu confus, même chaotiques, le détective arrivant à la solution et résolvant l'énigme du crime au hasard, grâce à la chance. Doyle se propose d'écrire un roman policier où la science remplace le hasard et, dans son art poétique, il explique les éléments clefs de la fiction policière : la logique, la causalité et la déduction. Doyle combine dans ses œuvres les mystères urbains avec les éléments gothiques spécifiques aux romans policiers anglo-saxons, éléments gothiques conçus pour maintenir le mystère, l'inexplicable, l'étrange, le lugubre, et pour provoquer des frissonnements au lecteur.

Avec Agatha Christie le roman policier atteint l'apogée et établit sa forme finale, sa forme classique. Avant Christie, la structure du roman policier n'était pas bien définie mais l'auteure lui confère une typologie précise en créant un schéma qu'elle répète dans ses romans. Les auteurs de ses crimes sont des personnes qui font partie du cercle de la victime, se trouvent dans la proximité de celle-ci et le sentiment d'insécurité est d'autant plus aigu quand le criminel est un confident, un ami. Le côté psychologique confère une dimension scientifique à ses démarches déductives et explique l'aspect maléfique du crime. Christie introduit aussi dans ses œuvres des personnages porte-parole ou les personnages masque par l'intermédiaire desquels elle exprime ses idées sur l'art poétique du roman policier qui s'inspire, selon l'auteure, des faits divers, ce qui lui assure la vraisemblance. La visée du roman policier est, conformément à Agatha Christie, d'offrir un divertissement au lecteur et de l'impliquer dans l'action.

En France, celui qui va renouveler les fondements du roman policier est Georges Simenon qui va greffer des éléments caractéristiques au roman psychologique, spécifiques au roman moderne, sur le roman policier. D'ailleurs l'œuvre simenonienne se trouve aux confluences de la grande littérature et de la littérature policière, entre deux types de romans: le roman psychologique de facture moderne et le roman policier. D'ailleurs, le roman policier simenonien ne peut pas être encadré dans un stéréotype ; il ne respecte pas les lois du roman policier et l'action est interrompue, voire même détruite, par des réflexions psychologiques, par des monologues intérieurs, par des descriptions et des introspections psychologiques. Simenon n'a élaboré ni un art poétique du roman policier comme Doyle, ni une esthétique du roman policier

comme Poe; il n'émet pas de réflexions sur le roman policier comme Agatha Christie. Il n'a jamais contesté les lois du genre policier, mais il ne les a pas respectées parce que la logique, la causalité ne jouent aucun rôle dans le roman policier simenonien. En ce qui concerne les déductions de Maigret, elles s'entremêlent aux introspections psychologiques et aux monologues intérieurs. Dans la scène de la reconstitution du crime on trouve les déductions pures de Maigret lorsqu'il explique aux suspects et aux coupables comment le crime a été commis. Chez Simenon le crime n'est plus entouré de mystère, il n'existe pas d'énigme à résoudre, le lecteur n'est pas entraîné dans une démarche déductive est sa perspicacité n'est pas mise à l'épreuve. Le roman policier simenonien n'est centré ni sur un crime qui se passe dans des circonstances mystérieuses, ni sur la démarche déductive du commissaire Maigret ; il n'y a pas de distinction entre les coupables et les innocents, entre les bons et les méchants ; c'est ce qui constitue l'originalité et la spécificité du roman policier simenonien. Le roman policier simenonien n'accorde pas un rôle primordial au mystère, Simenon préférant de mettre l'accent sur l'atmosphère, sur l'espace. Simenon a réussi à imposer un nouveau roman policier, le roman policier psychologique, le roman policier introspectif, et il a réussi à avoir du succès au public, *la série Maigret* devenant une marque prestigieuse dans l'histoire du roman policier.

En conclusion, le roman policier enregistre une évolution en ce qui concerne sa forme, de la simple nouvelle de Poe, jusqu'au roman policier classique d'Agatha Christie, en passant par le roman policier-feuilleton de Gaboriau pour arriver au roman policier psychologique de Simenon. La thématique judiciaire évolue elle aussi et se diversifie, de l'énigme pure chez Poe jusqu'aux intrigues multiples, ramifiées, chez Doyle et Christie, pour arriver aux introspections psychologiques qui s'insinuent dans les intrigues policières chez Simenon.

CHAPITRE II

LE PROFIL DU DÉTECTIVE DANS LA FICTION POLICIÈRE

2.1. Le chevalier Auguste Dupin, le premier détective de récit policier

Malgré la simplicité des sujets et de l'intrigue de ses premiers écrits policiers, Poe a le mérite de mettre l'accent sur le mystère, sur le crime produit dans des circonstances mystérieuses et apparemment inexplicables. Il propose au lecteur le récit-problème, le récit-jeu ou le récit-puzzle qui instaura une forte tradition dans l'espace anglo-saxon et qui sera repris par Conan Doyle et Agatha Christie.

Poe définit son détective, Dupin, comme analyste, logicien, raisonneur qui ne dispose pas d'instruments modernes d'investigation et qui utilise peu d'indices matériels. Il observe toujours, et l'observation est l'esclave du raisonnement. Si Sherlock Holmes n'émet aucune hypothèse avant avoir parcouru tout le chemin dans son esprit, Dupin élude les étapes d'une enquête car toute l'enquête criminelle se déroule dans son esprit. Fosca remarque :

« [En] matière d'enquête criminelle, Dupin est un précurseur pour la méthode intellectuelle, mais non pour la technique proprement dite. Il n'a pas besoin de laboratoire parce qu'il use d'une méthode psychologique, et que tout se passe dans son cerveau. L'opération policière [...] se ramène à une pénétration de ce que le criminel a pensé et voulu »⁵⁸.

Au début de la nouvelle *Double Assassinat dans la Rue Morgue* Poe présente d'une manière détaillée l'analyse de la méthode policière de Dupin qui relève son goût pour le paradoxe et la mystification. Il passe en revue, en les comparant, divers jeux de société et il précise que le travail d'analyste consiste dans sa capacité d'observation. Il suffit donc de regarder les réactions psychologiques des joueurs, l'expression de leurs visages, leurs gestes, leurs attitudes, leurs grimaces pour gagner le jeu. Selon l'opinion de Lavater on peut déduire le caractère de l'individu, ses sentiments et ses pensées d'après les traits du visage. Dupin admire cette méthode paradoxale mais il évite de la mettre en pratique. Il emploie la description de Poe concernant l'attitude des joueurs pendant le jeu quand il veut lire les pensées. Dupin ne peut pas utiliser dans ses investigations la méthode d'analyse exposée par Poe, c'est-à-dire celle de

⁵⁸ Fosca, François, *op.cit.*, p.64.

l'identification avec le criminel, parce que le criminel lui est inconnu. C'est pourquoi dans les nouvelles, *Le Mystère de Marie Rogêt* et *Double Assassinat dans la Rue Morgue*, Dupin est obligé de recourir à la logique et de mettre en ordre les faits accumulés, en visitant les lieux ou en lisant les journaux.

« [...] l'affaire de la rue Morgue serait le triomphe de la méthode psychologique. Dupin ne vient observer le terrain qu'avec l'idée déjà clairement établie que le criminel n'est pas un homme, mais un singe ; la descente des lieux ne lui apporte qu'une confirmation : c'est le raisonnement seul qui est tout chez lui »⁵⁹.

2.1.1. La méthode de Dupin

Les méthodes de déduction utilisées par Dupin, c'est-à-dire l'observation et la logique, exigent certainement un degré supérieur d'intelligence qu'on ne retrouve pas souvent chez un détective ou un policier. Poe décrit la méthode par laquelle le détective amateur résout le crime – précisons que le terme « détective » n'était pas encore utilisé. Il s'agit d'un raisonnement logique concernant des faits, un raisonnement inductif et rigoureux, en observant d'une manière méthodique les personnages, leurs gestes et leurs témoignages.

La technique moderne permet aujourd'hui d'acquérir les mêmes résultats auxquels Dupin parvient, en examinant les empreintes, les traces, etc. Mais Dupin reste un modèle pour les policiers en ce qui concerne le raisonnement logique et l'observation minutieuse des preuves matérielles, l'écoute attentive des témoignages et des personnes avec lesquelles le détective prend contact. Plus tard, les frères Goncourt vont reprendre et développer l'idée exprimée de Poe selon laquelle le roman moderne mettra l'accent sur le côté scientifique et non pas sentimental. Dans le roman *Charles Demailly* ils posent le problème de la littérarité du genre policier qui suscitera plus tard beaucoup d'opinions, parfois contradictoires, et des débats acerbes. D'ailleurs, les frères Goncourt ont prévu ce que va devenir le roman policier contemporain trois quarts de siècle plus tard.

Simenon va construire un autre type de détective, un commissaire de police désabusé par la routine du crime. Contrairement à Dupin, qui est une machinerie qui émet des raisonnements déductifs, des déductions, qui n'a ni personnalité ni traits physiques ou morales, sans psychologie, moralité ou éthique, Maigret est un commissaire bien enraciné dans la conscience du lecteur ; il a une personnalité bien définie, une allure imposante, lourde et massive, parfois écrasante. Pourtant, comme nous avons remarqué, Maigret n'emploie aucune méthode de déduction parce qu'il avoue ne pas en avoir une.

⁵⁹ *Ibidem*, p.68.

2.2. L'inspecteur de police Lecoq – héros de roman policier⁶⁰

Gaboriau apporte lui aussi une innovation dans ses romans : il s'agit du personnage principal du roman policier, le héros policier professionnel, tradition reprise ensuite par Simenon dans *La série Maigret*. Ayant fait des études de droit, Lecoq est un jeune homme pauvre qui travaille dans la police. Sa méthode déductive lui assure une ascension rapide dans la hiérarchie policière. D'ailleurs, tous les policiers de Gaboriau se font remarquer par leur esprit d'observation, leur intelligence, leur perspicacité et leur sens pratique. Ils peuvent ramasser et interpréter des indices et, par des déductions éblouissantes, ils résolvent les énigmes des crimes et des délits. Ils font aussi des erreurs, bien sûr, ce qui est humain, mais ils s'en rendent compte et les corrigent. Ils doivent se confronter aussi avec les méthodes lentes de la police traditionnelle qui est parfois sceptique et jalouse de la jeune génération de policiers prête à changer les méthodes, les démarches policières et les techniques d'enquête. Les personnages de Gaboriau sont vivants, concrets, tandis que Dupin, le détective de Poe, reste un personnage abstrait, une machine capable de raisonnements.

« Dupin ne se trompe jamais, et on n'imagine pas qu'il puisse se tromper ; il va droit au but avec la précision et l'implacabilité d'un mécanisme bien réglé. Mais Lecoq, lui, tâtonne, hésite, commet des erreurs ; en quoi il est humain »⁶¹.

Ce qui nous surprend c'est l'habileté des policiers de Gaboriau de se déguiser pour pénétrer dans un monde ambigu, de promiscuité, de l'équivoque, et pour collecter des renseignements importants pour leur travail de policier. Lecoq est un personnage extraordinaire dans des circonstances extraordinaires, contrairement à Maigret, un personnage banal pour lequel le crime devient banal et qui fait seulement son travail. Lecoq est un personnage qui gagne rapidement la sympathie du public et qui contredit les préjugés de son époque conformément auxquels les policiers étaient des individus antipathiques. Il est intelligent, il sait observer et émet des raisonnements qui l'aident dans son travail d'inspecteur de police. Fosca nous offre une description intéressante de la méthode déductive de Lecoq :

« Il est intelligent, exceptionnellement observateur, et sait raisonner alors qu'à part Dupin, les policiers du roman n'avaient jusqu'ici que du flair. Dupin se servait presque uniquement du raisonnement ; Lecoq, avant de construire son hypothèse, accumule les observations, ne laisse échapper aucun indice qui peut fortifier et justifier ses inductions. Il examine avec soin les lieux où s'est passé le crime, note les chaises renversées, les verres ou les tasses dont on s'est servi, relève le bout du cigare oublié, le lit mal défait,

⁶⁰ Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés sous notre signature dans l'article *Émile Gaboriau et l'apparition du roman policier français* paru dans le volume de la Conférence Internationale *European Integration between Tradition and Modernity* organisée à l'Université „Petru Maior” Târgu Mureș, 22–23 octobre 2015.

⁶¹ Fosca, François, *op.cit.*, p.78.

moule avec du plâtre les empreintes de pas... Il est capable de discrimination, se méfie des alibis impeccables, de la pendule renversée et arrêtée, qui semblerait indiquer l'heure du crime. Il mesure les traces, palpe les meubles, fouille les placards, se traîne dans la boue et dans la neige. Et une fois dans la possession du plus grand nombre d'indices possibles, il élabore l'hypothèse où il pourra avec vraisemblance les enchâsser »⁶².

Lecoq explique sa vision sur la logique du raisonnement qu'il emploie dans l'enquête d'un crime :

« C'est que voyez-vous, messieurs, l'enquête d'un crime n'est autre chose que la solution d'un problème. Le crime donné, constant, patent, on commence par en rechercher toutes les circonstances graves ou futiles, les détails, les particularités. Lorsque circonstances et particularités ont été soigneusement recueillies, on les classe, on les met en leur ordre et à leur date. On connaît ainsi la victime, le crime et les circonstances, reste à trouver le troisième terme, l'*x*, l'inconnu, c'est-à-dire le coupable. La besogne est difficile, mais non tant qu'on croit. Il s'agit de chercher un homme dont la culpabilité explique toutes les circonstances, toutes les particularités relevées – toutes, vous m'entendez bien. Le rencontre-t-on, cet homme, il est probable – et neuf fois sur dix la probabilité devient réalité – qu'on tient le coupable. » (Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orcival*, La Bibliothèque électronique du Québec, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Gaboriau-Orcival.pdf>, p.253, consulté le 15 mai, 2015).

Lecoq connaît une ascension administrative dans les « romans judiciaires » de Gaboriau, appelés aussi « romans policiers ». Dans le roman qui porte son nom, *Monsieur Lecoq*, il est un simple jeune agent, subalterne, de la Sûreté française, qui a l'opportunité de faire preuve de son intelligence et de sa perspicacité, ce qui lui assure un rapide avancement dans les forces de la police. Dans *Le Crime d'Orcival*, Lecoq devient un fonctionnaire respecté de la Préfecture et il a plusieurs agents de police sous ses ordres. L'enquête menée dans *Le Dossier 113* lui confère un plus de notoriété et il est avancé sur un poste plus important. Dans *Les Esclaves de Paris* il est déjà un personnage fameux, dont la célébrité est connue au-delà de son département, un personnage qui a beaucoup d'autorité sur les autres, y compris sur les commissaires de police. Le public le connaît et l'aime et les malfaiteurs craignent ses enquêtes.

Tabaret, un autre personnage créé par Gaboriau, et Lecoq sont des caractères tout à fait différents qui ont des opinions divergentes. Tabaret est un Parisien qui devient collectionneur de livres anciens où il trouve des récits d'affaires policières qu'il lit avec passion.

« Je collectionnais tout ce qui, de près ou de loin, avait trait à la police. Mémoires, rapports, pamphlets, discours, lettres, romans, tout m'était bon. Et je les dévorais. Si bien que, peu à peu, je me suis senti attiré vers cette puissance mystérieuse qui, au fond de la rue de Jérusalem, surveille et garde cette société, pénètre partout, soulève les voiles les plus épais, étudie l'envers de toutes les trames, devine ce qu'on ne lui avoue pas, sait au

⁶² *Ibidem*, pp.79–80.

juste la valeur des hommes, le prix des consciences et entasse dans ses cartons verts les plus redoutables comme les plus honteux secrets. L'envie me prit d'être un rouage de l'admirable machine, de devenir une providence au petit pied, aidant à la punition du crime et au triomphe de l'innocence » (Gaboriau, Émile, *L'Affaire Lerouge*, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/gaboriau-lerouge.pdf>, p.68, consulté le 15 mai, 2015).

Un jour il se présenta à la Préfecture de police et sollicita un poste. On lui donna de petites missions dans lesquelles il gagna en notoriété et devint un des meilleurs détectives qui n'acceptent jamais de l'argent. Il porte le surnom de Tiraclair, selon une phrase qu'il aimait prononcer : « Il faut que cela se tire au clair ».

Tabaret est doué d'un esprit vif, supérieur. Caractérisé par une intuition aiguë, il connaît comment collecter et interpréter les indices, il fait des déductions surprenantes ; c'est pourquoi il est sollicité à résoudre les plus mystérieuses et inexplicables affaires. C'est Tabaret qui découvre en Lecoq le plaisir de chasser les criminels dans tout Paris. Il est comme un mentor pour Lecoq, il le conseille, le protège ; Lecoq est son disciple, son successeur qui continuera son travail. Le nom de Lecoq est le nom d'un agent de la police de Paris sous Louis XIV. Lecoq, ayant la sonorité semblable au nom de Vidocq, aurait dû intéresser Gaboriau qui fit de lui son meilleur inspecteur de police, dont on ne saura jamais le prénom.

En ce qui concerne la description du personnage Lecoq, Gaboriau ne nous donne pas beaucoup de détails. Dans *L'Affaire Lerouge* l'auteur le décrit comme un jeune homme capable dans son métier ; dans *Monsieur Lecoq* l'inspecteur Lecoq est un personnage très jeune, de vingt-cinq ans, au teint pâle, aux épais cheveux noirs, aux yeux brillants, doué d'une énergie et d'une agilité extraordinaires. Dans *Le Crime d'Orcival*, il est présenté comme un personnage plus âgé, ayant les mêmes cheveux noirs, le même teint pâle et la même énergie et mobilité.

Le Dossier 113 n'offre pas de détails sur son visage parce que Lecoq même affirme qu'il y a très peu de personnes qui aient vu son visage, donc peu de personnes connaissent le véritable Lecoq, y compris les fonctionnaires de la Préfecture. Et pourtant, Lecoq est en danger même à la maison où il y a eu un attentat à sa vie avec un colis piégé. La pièce où il reçoit les intimes est grande et lui sert de cabinet de travail et de cabine de maquillage en même temps. On y trouve des habits adéquats à chaque rôle qu'il veut jouer, des perruques, des chaussures diverses, des pinceaux et des pots de crème pour le maquillage. Il y a aussi une bibliothèque riche en ouvrages scientifiques, un bureau encombré de documents en grande partie chiffrés et sur, un mur, une pelote noire où il écrit, à l'aide des épingles à tête brillante, le nom de l'affaire dont il s'occupe.

Il n'oublie jamais son maître, Tabaret, et quand il a l'occasion, il l'évoque, comme il le fait dans *Le Crime d'Orcival*. En général, M. Lecoq préfère travailler tout seul,

n'aime pas le travail en équipe, car il ne veut partager ni le succès, ni l'échec avec les autres. Pourtant, quand il est obligé d'avoir un collaborateur, comme dans *Le Crime d'Orcival*, *Le Dossier 113* ou dans *Les Esclaves de Paris*, un adjoint auquel il laisse les tâches les plus simples et qui se débrouille à merveille, il sait reconnaître ses mérites et le félicite. Lecoq garde pour lui les cas compliqués, mystérieux, dont la résolution demande patience, intelligence, énergie. Plus une affaire est compliquée, plus il s'acharne à déchiffrer l'énigme qui semble indéchiffrable à première vue. Lecoq se considère un véritable metteur en scène qui monte ses pièces et en même temps un acteur qui joue ses rôles sur une vaste scène qui est la société. La pièce commence par le prologue qui est le crime et le dernier tableau est la cour d'assises qui donne le verdict:

« La société, voilà mon théâtre. Mes acteurs à moi ont le rire franc ou pleurent de vraies larmes. Un crime se commet, c'est le prologue. D'un coup d'œil je saisis les moindres nuances de la mise en scène. Puis je cherche à pénétrer les mobiles, je groupe mes personnages, je rattache les épisodes au fait capital, je lie en faisceau toutes les circonstances. Voici l'exposition. Bientôt, l'action se corse, le fil de mes inductions me conduit au coupable, je le devine, je l'arrête, je le livre. Alors arrive la grande scène, le prévenu se débat, il veut donner le change, mais, armé des armes que je lui ai forgées, le juge d'instruction l'accable, il se trouble, il n'avoue pas mais il est confondu. Et autour de ce personnage principal que de personnages secondaires, les complices, les instigateurs du crime, les amis, les ennemis, les témoins ! Les uns sont terribles, effrayants, lugubres, les autres grotesques. Et vous ne savez pas ce qu'est le comique dans l'horrible. La cour d'assises, voilà mon dernier tableau. Le jury répond : *Non*. C'en est fait, ma pièce était mauvaise, je suis sifflé. Est-ce *Oui* au contraire, c'est que ma pièce était bonne, on m'applaudit, je triomphe » (Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orcival* p. 244, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 15 mai, 2015).

2.2.1. La méthode de Lecoq

Les policiers de Gaboriau s'avèrent courageux et munis de tout un arsenal de ressources, ils sont plus intelligents et plus rusés que les criminels qu'ils chassent. Ils se familiarisent avec les méthodes et les procédés classiques, traditionnels, qu'ils perfectionnent d'un jour à l'autre. En ce qui concerne le déguisement, l'inspecteur Lecoq est très exigeant avec ses subalternes, car lui-même est un perfectionniste. Personne de son entourage ne peut vraiment affirmer qu'il connaît le vrai visage de Lecocq car il s'avère protéiforme.

Les déguisements, les travestissements aident les policiers à filer des personnes. Cette filature suit très souvent à un guet et elle comporte des risques. Gaboriau nous avertit que ce travail est très difficile car il y a beaucoup de variables qui changent lorsqu'on commence à prendre un suspect en filature. Bien sûr, la police ne détient

monopole ni des travestissements et des déguisements, ni des filatures. Les criminels sont, eux aussi, habiles dans l'art du déguisement et de se faire dissimuler dans la foule.

Gaboriau donne une utilisation dans le domaine policier à la photographie qui venait d'être inventée à l'époque. D'ailleurs, il a connu le maître Carjat, le photographe qui lui a pris quelques photos. Gaboriau fait référence à la méthode d'identification du criminel à l'aide des témoins par l'intermédiaire des photographies. Une série de photographies-portrait parmi lesquelles celle du coupable présumé est montrée à un témoin. De même, dans *Monsieur Lecoq*, la photo d'une personne recherchée par la police est envoyée dans tous les bagnes et les centres. Dans *L'Affaire Lerouge* les policiers présentent des photographies du suspect, espérant qu'une personne reconnaîtra le prévenu. Le cas échéant, les émissaires de la préfecture de police mettront en circulation une douzaine de ces photographies-portrait.

Les policiers de Gaboriau font preuve d'un esprit scientifique très développé. Ils recourent toujours aux résultats des examens d'autopsies faites par les médecins légistes qui peuvent confirmer ou infirmer leurs soupçons. Les analyses chimiques peuvent, à leur tour, relever les traces d'un poison inconnu, pendant que la description des blessures peut montrer la cause de la mort et la position du cadavre aide à interpréter la scène du crime:

« De toutes ces blessures, une seule est mortelle, c'est celle-ci, dont la direction est presque verticale ; tenez, là, un peu au-dessous de l'épaule. Toutes les autres blessures, au bras, à la poitrine, aux épaules, sont légères relativement et, à l'exception d'une seule, ont été faites bien après la mort. Voici, au-dessus de l'œil, le coup donné pendant la vie. [...] La direction de la blessure de Mme de Trémorl me prouve qu'elle était dans sa chambre, prenant le thé, assise et le corps un peu incliné en avant, lorsqu'elle a été assassinée. L'assassin est arrivé par derrière, le bras levé, il a bien choisi sa place et a frappé avec une force terrible. Telle a été la violence du coup que la victime est tombée en avant et que, dans la chute, son front rencontrant l'angle de la table, elle s'est fait la seule blessure ecchymosée que nous ayons remarquée à la tête » (Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orcival*, p. 185, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 15 mai, 2015).

L'examen psychiatrique est, lui aussi, très important pour découvrir le comportement du criminel, son profil psychologique. D'ailleurs, Gaboriau s'avère ici un visionnaire car ces techniques sont maintenant banales dans les enquêtes policières. Lecoq apprend de Tabaret tous les trucs et les ruses du métier de policier. Quand il arrête le vicomte Commarin, il espère un témoignage involontaire d'un suspect. Il provoque une bagarre pour prendre contact avec une personne menacée sans que celle-ci s'aperçoive qu'elle est espionnée. Un autre subterfuge de la police quand un forfait est commis par plusieurs individus, est de laisser en liberté l'un d'eux, le plus probable le moins dangereux, pour qu'il fasse une imprudence qui permettra aux policiers d'arrêter tous les coupables. Le policier doit se mêler à toutes sortes

de classes sociales : aux cambrioleurs, aux faussaires, aux agents du contre-espionnage. Il doit être muni d'outils et d'instruments dont il aura besoin dans ses investigations. Mais Lecoq est doué aussi d'autres talents : il peut imiter l'écriture, talent qui s'avère précieux et peut induire en erreur les suspects ; il est aussi un bon psychologue qui peut déterminer le sexe de l'expéditeur d'une lettre anonyme où les mots ont été découpés d'un volume :

« Évidemment, murmura-t-il, bien évidemment, cette lettre a été composée par une femme. Jamais un homme voulant rendre service à un autre homme et lui envoyer de l'argent, n'aurait mis ce mot "secours", blessant s'il en est un. Un homme aurait mis : prêt, subside, fonds ou n'importe quel équivalent, mais secours, jamais. Seule une femme, ignorante des sottises susceptibilités masculines, a pu trouver toute naturelle l'idée que représente ce mot. Quant à cette phrase : Il est un cœur..., elle ne peut avoir été pensée que par une femme. Tâchons à présent, poursuit-il, de découvrir où ont été découpés les mots qui composent ces trois phrases... Petits caractères très délicats, très nets, impression très soignée, papier assez mince et fortement satiné, ces mots n'ont été découpé, par conséquent, ni dans un journal, ni dans un livre de vente courante. Cependant je les ai vus ces caractères-là, je les connais. Tout à coup, il se frappa le front – J'y suis, disait-il, j'y suis. Comment diable n'ai-je pas aperçu cela du premier coup d'œil ? Tous ces mots ont été découpés dans un paroissien. Au surplus, nous allons bien voir. Il est un moyen de vérification. Alors, délicatement, du bout de la langue, il mouilla quelques-uns des mots collés sur le papier et lorsqu'il vit la colle assez humide, s'aidant d'une épingle, il réussit à les détacher. À l'envers d'un de ces mots, un nom latin était imprimé : Deus » (Émile Gaboriau, *Le Dossier 113*, p. 248, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 15 mai, 2015).

Après cette démonstration de fin psychologue, il faut ajouter que Lecoq est un maître dans l'art du déchiffrement des cryptogrammes. Il transpose en lettres un billet qui contient des chiffres et explique le système de décodage auquel il a recours : c'est le système ainsi-dit du « double livre ». Pour chaque mot qui se trouve dans un livre il y a un système de chiffres qui dénotent la page et la ligne où le futur correspondant peut déchiffrer le message. Outre ces talents, Lecoq est doué d'une finesse d'esprit et d'une subtilité surprenantes, qui le rendent capable de deviner la pensée du criminel, de se lancer en intuitions à propos de son comportement et, surtout, de se taire, ne pas se lançant dans des théories hasardeuses :

« D'ordinaire, je n'ouvre la bouche que lorsque mon siège est fait, mais aujourd'hui, je laisse voir sans vergogne mes tâtonnements » (Émile Gaboriau, *Le crime d'Orcival*, p. 152, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 15 mai, 2015).

Bonnot observe que le génie de Lecoq ne se compare pas au génie surnaturel de Dupin ou de Sherlock Holmes : « Certes, ils ont, l'un et l'autre, le génie de leur

métier, mais ce ne sont pas des surhommes, des Dupin ou des Sherlock Holmes »⁶³. Les policiers décrits par Gaboriau :

« [...] ne sont ni des héros, impeccables ni des sorciers : les policiers de Gaboriau se trompent parfois et c'est tant mieux parce qu'ainsi ils touchent à l'humaine réalité. Ils sont faillibles, mais ils sont très forts. Ces policiers de roman rassemblent à des policiers véritables qui auraient une technique excellente, technique que tous doivent acquérir, et une intelligence supérieure que l'on doit souhaiter à beaucoup et reconnaître à quelques-uns. Les policiers de Gaboriau, c'est les policiers de roman d'il y a un demi-siècle et les policiers réels de demain »⁶⁴.

La méthode de raisonnement de Lecoq est moins éclatante que la méthode de Dupin, mais plus pratique. Niceforo dans *La Police et l'Enquête judiciaire scientifique* affirme que Lecoq est un policier novateur, mais ennuyé par la routine, qui se servait à l'époque de la faculté de raisonner d'une manière logique et de ses connaissances scientifiques pour investiguer le lieu du crime. Pour ses romans judiciaires ou policiers, Gaboriau s'est documenté sérieusement : les techniques et les méthodes d'enquête policière, même les résultats des autopsies et des analyses de laboratoire qui peuvent élucider les crimes, en témoignent. Les raisonnements émis par Lecoq sont très intéressants :

« Je dépouille mon individualité et m'efforce de revêtir la sienne. Je substitue son intelligence à la mienne. Je cesse d'être agent de la Sûreté pour être cet homme, quel qu'il soit. Quoi ? Pas d'alibi ? Alors il doit être innocent. Je me méfie toujours du probable » (Émile Gaboriau *Le crime d'Orcival*, p.656, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 15 mai, 2015).

Fosca affirme que ce n'est que « l'écho de la méthode d'identification psychologique avec le suspect, qui est un des fondements de l'analyse de Dupin »⁶⁵. Les méthodes des policiers ont évolué et il paraît invraisemblable de nos jours de trouver dans les romans policiers des détectives ou des policiers qui pratiquent des déguisements.

Chez Simenon, la méthode de Maigret suppose le travail en équipe : des criminalistes qui prélèvent les empreintes, des agents de police qui font des recherches dans le terrain et qui surveillent les suspects – la filature se pratique de nos jours aussi – un laboratoire criminalistique qui analyse les empreintes, les taches de sang, les photographies prises au lieu du crime et un laboratoire de médecine légale qui effectue l'autopsie et analyse les résultats. Simenon ne met pas l'accent sur la méthode de déduction de Maigret parce que, chez lui, le processus de déduction n'est pas très important ; ce qui devient important pour lui c'est le motif du crime, ce qui a poussé un homme banal de commettre un crime, le processus psychologique par lequel

⁶³ Bonniot, Roger, *op. cit.*, p.209.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Fosca, François, *op.cit.*, p.78.

une personne ordinaire se transforme en assassin et change son destin et son statut social d'homme simple dans le statut de criminel.

2.3. Sherlock Holmes, le profil du détective privé⁶⁶

Arthur Conan Doyle invente un détective original qu'il nomme Sherlock Holmes auquel il ajoute un confident, le Dr. Watson dont la mission est de raconter ses exploits. Dr. Watson devait être un personnage effacé, banal, avec un nom commun. Sherlock Holmes est, sans doute, « un personnage mythique, le seul personnage qui soit familier à tout le monde. [...] un type littéraire comme Don Quichotte et Tartuffe ».

En 1891, le « Strand Magazine » commence à publier *Les Aventures de Sherlock Holmes* et le succès est immédiat et énorme. Le remarquable esprit entrepreneurial de Doyle le fait comprendre alors que toute une série de récits, ayant comme personnage central Holmes, serait une merveilleuse formule pour les magazines mensuels en vogue à cette époque-là. Ayant une identité bien définie, Sherlock Holmes est resté dans l'imaginaire collectif comme une personne réelle, car l'auteur n'a laissé de côté aucun détail, les traits physiques, les habits, son passe-temps favori, les habitudes, les faiblesses, les passions, les petites routines, l'atmosphère de sa maison, jusqu'à la manière de méditer et d'agir pour éclairer l'énigme du crime. L'auteur même a reconnu qu'il avait reçu des lettres adressées à Sherlock Holmes Esq. Et même aujourd'hui il y a des touristes qui veulent visiter l'appartement de Sherlock Holmes, 221B Baker Street.

Les domaines d'expertise de Sherlock Holmes sont nombreux : il sait déchiffrer les empreintes, les indices d'effraction, les cryptogrammes, les manuscrits et les documents tapés à la machine ; il discerne la provenance des cendres, les types de tabac. Holmes est un archétype de la fiction policière de son siècle qui se confronte avec des crimes fictifs, mais l'imagerie et les forces idéologiques des récits sont réelles. Le crime est un acte qui ressort de la vie aliénée de la ville moderne.

Knight fait une analyse psychanalytique, freudienne, au récit de Doyle *Le Chien des Baskerville*, Holmes étant le « Super égo » qui maîtrise le moral ancien de l'inconscient humain. Les landes de Dartmoor représenteraient, du point de vue psychanalytique, l'abîme atavique où l'homme moderne, civilisé, peut se noyer. Du point de vue idéologique, le texte décrit en termes effrayants ce que des gens respectables peuvent faire – le crime est un acte qui appartient à la modernité, à l'aliénation de la ville moderne.

⁶⁶ Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés sous notre signature dans l'article *Sherlock Holmes et l'art de la déduction* paru dans le volume de la Conférence Internationale *Comparatism, Identitate Comunicare* organisée par l'Université de Craiova le 16–17 octobre 2015.

Sherlock Holmes est resté dans l'imaginaire collectif comme un homme de taille grande, maigre, au visage « ascétique »⁶⁷, au menton accentué et au nez aquilin. D'ailleurs, Sidney Paget, qui a conçu les premières illustrations pour « The Strand Magazine », demanda à son frère cadet de poser pour lui et l'image qu'il rendit du célèbre détective prit la place de celle que même l'auteur avait conçue :

« [un Sherlock Holmes] très grand et très maigre, avec un nez crochu, et de petits yeux rapprochés du nez ; somme toute plutôt laid... Son front est dégarni, et ses longues mains nerveuses sont couvertes de taches d'encre et de réactifs »⁶⁸.

On s' imagine souvent Sherlock Holmes dans sa chambre, assis dans son fauteuil, habillé de sa robe de chambre ; il est désordonné, il parle peu, il peut rester immobile et muet pendant des heures lorsqu'il n'a pas de cas à résoudre, mais quand il est sollicité il s'avère infatigable : il devient agité et commence la méditation pour résoudre le cas. Il se promène à grands pas dans la chambre, enveloppé dans une vieille robe de chambre, il fume beaucoup, il donne des ordres secs et impératifs, il fait usage de mots courts. Mis en présence d'un cas particulièrement difficile, Holmes déclare que ce serait un cas de trois pipes. Pris dans un cas difficile, il ne donne pas de détails sur l'affaire ; au contraire, il se comporte d'une manière mystérieuse et émet des sentences et des déductions énigmatiques. Il garde pour lui la solution jusqu'au dernier moment et, quand il considère que le moment est venu, il met en scène une petite pièce de théâtre que les spectateurs regardent éblouis. Il est arrogant et cabotin, il est désordonné mais il a le flair pour résoudre le cas. Il a des routines, il se lève et se couche tôt, il joue au violon et il a des crises de spleen. Bourdier affirme que même si Holmes paraît infaillible et parfait de l'extérieur, il enregistre quand même des échecs et éprouve des crises qui le mènent à consommer des drogues, particulièrement de l'opium, qui était en vogue dans la période de Thomas de Quincey.

Doyle continue la technique du personnage compagnon-narrateur inventée par Edgar Allan Poe ; Sherlock Holmes est toujours accompagné par son ami et confident, le Docteur Watson qui est aussi le narrateur de ses aventures. Watson manque d'imagination en matière de déduction, il est flegmatique, imperturbable, indifférent et serein, calme, son niveau d'intelligence est inférieur à celui de Holmes. Il manque de flair, il n'éprouve point de logique et point d'intuition et il reste perplexe quand Holmes résout une affaire difficile ; il lui est impossible de comprendre comment Holmes a réussi à trouver la solution et résoudre un cas bizarre et complexe. Watson est un miroir qui crée un effet de contraste, un contrepoids à la personnalité et à l'intelligence de Holmes. C'est un narrateur non fiable parce qu'il ne peut pas comprendre la logique des actions. Il nous offre la réalité subjective de ses expériences,

⁶⁷ Fosca, François, *op.cit.*, p.98.

⁶⁸ *Ibidem*.

une réalité filtrée par ses propres raisonnements. Le point de vue de la narration dans les récits policiers de Doyle n'est pas omniscient, la focalisation est interne, le narrateur est homodiégétique, étant aussi un personnage.

D'ailleurs toute grande œuvre doit contenir, selon l'opinion de sir Arthur Quiller-Couch, un « punctum indifferens » qui représente la norme, l'archétype ou le prototype auquel on peut se rapporter afin de retrouver l'équilibre moral. En ce sens Watson est un homme ordinaire par excellence qui joue le rôle du type banal à côté du fabuleux Sherlock Holmes.

« Pour le lecteur, et tout particulièrement pour ce lecteur qu'était l'Anglais moyen de 1890, Sherlock Holmes est un être anormal, qu'il fallait absolument le doubler d'un compagnon qui devint le truchement entre le lecteur et lui »⁶⁹.

Il serait intéressant de remarquer que les policiers ou les détectives romanesques ont précédé les policiers réels du point de vue de l'élaboration des techniques et des méthodes policières. Le Dr. Locard les a très bien définis :

« Dupin est un esprit supérieur qui s'amuse à résoudre par jeu quelque énigme criminelle; Lecocq est un bon ouvrier que l'enthousiasme professionnel rend capable de trouvailles heureuses; seul, Sherlock est le policier instruit, spécialement adapté à son art, savant autant qu'habile »⁷⁰.

2.3.1. La méthode déductive de Sherlock Holmes

Comme chez M. Lecoq, la méthode de Sherlock Holmes consiste en observation et en raisonnement ; parfois il peut aussi décoder et interpréter les pensées, comme Dupin, mais son raisonnement est original. Holmes est maître dans l'art de l'observation, il sait comment lire les signes extérieurs du visage et du corps d'un individu, de ses habits et de ses actions. Il fait des raisonnements, des déductions qui peuvent paraître assez fantaisistes :

« J'aime mieux quand Holmes "lit" une pipe, un chapeau, une montre, et, utilisant ce qu'il observe, reconstitue la personnalité et les habitudes du propriétaire de ces objets. Là encore il y a souvent des réserves à faire, mais dans l'ensemble c'est remarquable de perspicacité »⁷¹.

Stephen Knight affirme que Doyle a créé un mélange intéressant en greffant l'image de Dupin sur l'activité urbaine de M. Lecoq. Il remarque aussi que Doyle a continué le travail de ses prédécesseurs et qu'il opère des innovations dans le récit policier, lui offrant un halo scientifique, dans le désir de crédibilité et de vraisemblance. D'ailleurs Doyle énonce une méthodologie scientifique de la déduction qui aide Sherlock

⁶⁹ Fosca, François, *op.cit.*, p.100

⁷⁰ *Ibidem*, p.103

⁷¹ *Ibidem*

Holmes à déchiffrer l'énigme du crime: il s'agit de l'observation minutieuse de certains éléments suivie par la construction des hypothèses. Holmes est considéré un archétype de la fiction policière du siècle passé.

Nous allons constater que Maigret se situera à l'antipode par rapport à Sherlock Holmes, parce que les déductions émises par Maigret ne s'élèvent pas à l'importance des déductions de Holmes qui éblouissent le lecteur. Un autre aspect qui met les deux personnages en antithèse est la modalité de construction : Holmes est le profil mythique, l'archétype du détective, tandis que Maigret est un commissaire de police banal, routinier, qui ne fait pas de distinction entre le Bien et le Mal, qui n'agit pas en termes d'une morale, d'une éthique.

2.4. Poirot, le génie de la déduction⁷²

L'enquête est menée par Hercule Poirot, en trente-cinq romans d'Agatha Christie écrits entre 1920–1975. Poirot est un détective qui se réclame de la grande lignée de détectives inaugurée par Dupin et Holmes. D'ailleurs, au centre du récit policier moderne se trouve soit un inspecteur de police, soit un détective privé amateur ou de profession, soit un policier qui agit seul ou secondé par ses collègues. Présent dans tous les points chauds du monde, en Iraq (*Meurtre en Mésopotamie*), en Egypte, en croisière (*Mort sur le Nil*), dans le train Orient Express (*Crime de l'Orient-Express*), dans un petit village (*La Mystérieuse Affaire de Styles*), Poirot aide le lecteur à lire les indices et à le rejoindre dans son travail de découverte de l'histoire vécue et cachée par l'assassin. Dans tous ces quatre romans cités ci-dessus l'enquête est menée par Hercule Poirot.

Les romans policiers d'Agatha Christie sont centrés sur la quête du criminel, la révélation finale ayant le rôle d'une force éthique. Selon Bourdier, l'exotisme et la bizarrerie qui caractérisent Poirot viennent du chauvinisme d'Agatha Christie :

« Certes, Hercule Poirot est belge – encore que la bonne Agatha lui ait donné toutes les caractéristiques d'un Français vu par un insulaire particulièrement chauvin et borné mais, comme on le verra plus loin, il a précisément été conçu au départ comme une caricature "exotique", combinant le ridicule volontaire à celui involontaire, occasionné par une connaissance étonnamment superficielle des mœurs continentales »⁷³.

Agatha Christie ne s'est pas contentée de recourir aux techniques des romans d'aventures. Pour fournir de la consistance à ses intrigues policières elle a aussi

⁷² Des fragments de ce sous-chapitre ont été publiés sous notre signature dans l'article *Agatha Christie ou l'apothéose de la mort* paru dans la revue *Journal of Romanian Literary Studies* nr. 8/2016 – ISSN 2248-3004 Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu.

⁷³ Bourdier, Jean, *op.cit.*, p.108.

manipulé ses personnages et Poirot en est un exemple. Doué d'un flair prodigieux, il réussit à élucider, par le pouvoir de la déduction, les cas les plus mystérieux de son époque. C'est pourquoi on est même étonné de voir Poirot employant des déguisements et des fausses identités (en *Témoin muet*), jetant des regards furtifs par le trou de la serrure (en *Cartes sur table*) ou arpentant les rues de la campagne à la recherche d'un élément qui pourrait l'aider dans ses déductions. Il n'est pas la figure du détective complètement statique, abstrait et intellectuel, même s'il prétend qu'il ne compte que sur ses « petites cellules grises ».

Voilà la description du célèbre détective belge :

« Poirot était un homme au physique extraordinaire. Malgré son petit mètre soixante-deux, il était l'image même de la dignité. Son crâne affectait une forme ovoïde, et il tenait toujours la tête légèrement penchée de côté. Sa moustache, cirée, lui conférait un air martial. Le soin qu'il apportait à sa tenue était presque incroyable, et je suis enclin à penser qu'il aurait souffert davantage d'un grain de poussière sur ses vêtements que d'une blessure par balle. Pourtant ce petit homme original, ce parfait dandy – qui, je le voyais avec une peine infinie, traînait maintenant la patte – avait été en son temps l'un des plus fameux inspecteurs de la police belge. Doué d'un flair prodigieux, il s'était en effet illustré en élucidant les cas les plus mystérieux de son époque » (Christie, Agatha, *La Mystérieuse Affaire de Styles*, traduit de l'anglais par Thierry Arson, Éditions du Masque, Librairies des Champs Élysées, Paris, 1993, p.14).

Le côté ridicule du personnage est le contrepoint, l'antithèse entre Poirot et Sherlock Holmes. D'ailleurs presque tous les détectives créés après Sherlock Holmes seraient l'antithèse du personnage de Conan Doyle. Cette référence apparaît dans *Meurtre en Mésopotamie* :

« Jamais je n'oublierai l'impression que me causa Hercule Poirot la première fois que je le vis. Certes, par la suite, je m'habituai à lui, mais, au premier abord, son allure me stupéfia et ce dut être le cas pour chacun d'entre nous. J'avais dû me représenter un personnage dans le genre de Sherlock Holmes, long et mince, au visage fin et intelligent. J'étais prévenue que Poirot était un étranger, mais je ne me l'imaginais pas étranger à ce point, si du moins vous comprenez ma façon de m'exprimer. Rien qu'à le regarder, il vous prenait envie de rire. Poirot vous rappelait un artiste sur la scène ou au cinéma. D'abord, ce petit bonhomme tout rond, haut à peine de cinq pouces, paraissait tout à fait vieux avec son énorme moustache et sa tête en forme d'œuf. On eût dit un coiffeur dans un vaudeville. Tel était l'homme qui allait découvrir l'assassin de Mrs Leidner ! Sans doute ma déception se lisait-elle sur mon visage, car presque aussitôt il me dit avec un drôle de clignotement d'yeux :

– Je ne suis pas à votre goût, *ma sœur* ? N'oubliez pas que c'est en le mangeant qu'on reconnaît la saveur du pudding.

Ce dicton anglais ne manque pas de justesse, mais, pour autant, Poirot ne m'inspirait qu'une médiocre confiance » (Christie, Agatha, *Meurtre en Mésopotamie*, traduit de l'anglais par Louis Postif, Éditions du Masque, Librairies des Champs Élysées, Paris, 1939, p.59).

Poirot est dodu, prétentieux, coquet et dépourvu de masculinité, un personnage caricatural à la rigueur. Il est commode, il n'aime pas se déplacer au lieu du meurtre, la loupe à la main à la recherche des indices. Il aime voyager en luxe, dans un compartiment confortable de l'Orient-Express, se loger dans un appartement spacieux d'un hôtel en Egypte dans *Mort sur le Nil* ou en Jordanie à Petra dans *Rendez-vous avec la mort*, et chaque discomfort le dérange. Par exemple dans *Meurtre en Mésopotamie*, quand il arrive dans le site archéologique de Tell Yaminjah, il est dérangé par les conditions qu'il y trouvent et c'est une occasion de se différencier d'autres détectives « de terrain » :

« Dès les premières enquêtes, il est clair qu'Hercule Poirot éprouve le plus profond mépris pour le détective de terrain qui court de droite à gauche, une loupe à la main, à la recherche de minuscules indices. Les connaissances encyclopédiques de Sherlock Holmes en matière de cendres de cigarette et sa tendance de courir aux quatre coins du pays à la moindre occasion sont des choses qui contrarient Hercule Poirot, lequel se défend expressément d'être un homme de terrain. Dans cet ordre d'idées, Hastings aimerait bien que Poirot sorte de l'ombre et mette un peu la main à la pâte, mais le célèbre détective belge se fie exclusivement à son credo personnel : ordre, méthode et usage de ses petites cellules grises »⁷⁴.

2.4.1. La méthode déductive d'Hercule Poirot

Poirot, cette « machine à penser sédentaire »⁷⁵, est un dandy moderne, élégant, tiré à quatre épingles qui ne peut pas se mettre à quatre pattes pour chercher des indices. Au fait, son mépris pour les preuves matérielles est faux parce que toute enquête repose sur des indices qui peuvent incriminer le coupable, mais les indices matériels doivent être corroborés avec les déclarations et les motivations des suspects. Poirot détaille sa méthode dans *Témoin muet*, en exposant ses méthodes en matière de déduction :

« – C'est parce que vous avez en tête l'idée fausse qu'un détective est nécessairement un homme qui porte une fausse barbe et se cache derrière les piliers ! La fausse barbe, c'est vieux, et seuls les mauvais détectives s'abaissent à prendre les gens en filature. Hercule Poirot, mon ami, est une espèce qui a seulement besoin de s'asseoir dans un fauteuil et de réfléchir » (Agatha Christie, *Témoin muet*, p. 88, traduit de l'anglais par Louis Postif, Éditions du Masque, Librairies des Champs Élysées, Paris, 1950).

Dans son *Autobiographie*, Agatha Christie raconte comment a pris naissance Hercule Poirot. Tout d'abord elle a fait appel à ses lectures et elle a essayé de combiner plusieurs personnages comme Sherlock Holmes, Arsène Lupin et Rouletabille, le jeune journaliste détective de Gaston Leroux qui était presque inconnu au grand

⁷⁴ Panek, LeRoy Lad, *op. cit.*, p.63.

⁷⁵ *Ibidem*.

public et dont elle a été particulièrement impressionnée. Ensuite, elle pense aux réfugiés belges qui se sont installés dans les paroisses et elle ne doute pas qu'il y ait parmi eux un policier à la retraite. La seule erreur qu'elle ait faite est de choisir un personnage qui ne soit pas trop jeune et qui doit avoir plus de cent ans dans ses derniers romans.

Poirot fait preuve de morale victorienne en ce qui concerne le sujet des meurtres, tandis que ses goûts moderne, de facture édouardienne, se manifestent dans ses conceptions sur le système judiciaire. Il aime les appartements modernes aux lignes carrées, les vêtements à la mode du temps, il est le détective dandy. Agatha Christie a conçu les crimes à auteurs qui font partie de la famille ou du cercle des proches de la famille. Le criminel est toujours l'homme qu'on connaît très bien, l'ami, le confident, ce qui est d'autant plus dangereux.

Le capitaine Arthur Hastings, le compagnon-narrateur, est introduit par Agatha Christie dans les romans pour donner une nuance comique aux intrigues. Parfois Hastings fait preuve d'un point de vue obtus dans la narration, de stupidité, de puérilité, de jovialité caractéristique à un aristocrate de campagne. Les personnages Daniel Clancy et Ariadne Oliver, les deux auteurs de romans policiers qui apparaissent dans les romans d'Agatha Christie, lui servent de porte-parole pour qu'elle puisse exprimer ses réflexions concernant la nature, la structure et la construction du roman policier, ainsi que les thématiques préférées de la fiction policière. Ariadne Oliver aime l'action et non pas les longs discours ; lorsque l'action traîne, elle plante un cadavre dans l'histoire policière ; plus il y a de cadavres, plus l'action devient intéressante et entraîne le lecteur. La visée des romans policiers est, d'ailleurs, celle de divertir le lecteur et de le captiver.

Contrairement à Poirot, Maigret n'est pas un personnage ridicule, un dandy, il est massif et imposant. Cependant, il n'a pas la méticulosité de Poirot, il n'analyse pas tous les détails, tous les indices d'une manière scientifique, comme Poirot et Holmes, il ne découvre pas le criminel à la suite d'une investigation détaillée, il sent plutôt le criminel. Maigret n'est pas un personnage extraordinaire qui se trouve dans des situations exceptionnelles, bref un héros conformément à la définition du mot « héros ». De cette perspective, Maigret pourrait être considéré comme un anti-héros.

2.5. Miss Marple, le regard inquisitif et indiscret

Miss Jane Marple est un autre personnage créé par Agatha Christie en compagnie duquel l'auteur se retrouve évidemment plus à l'aise. Pour la plupart des lecteurs, Miss Marple est Agatha Christie elle-même. L'auteur, qui semble l'aimer beaucoup, a esquissé si bien les traits de Miss Marple, son comportement, sa manière d'agir,

que ceux qui connaissent la province anglaise ont l'impression de l'avoir rencontrée dans certaines situations. En lisant les romans dont le personnage central est Miss Marple on peut avoir une image presque complète de la vie et des mœurs anglaises de l'époque.

Le personnage de Miss Marple est intéressant pour Agatha Christie car le prototype du personnage existe vraiment, contrairement à Poirot qui est seulement un personnage fabriqué, artificiel, où l'auteur a implanté les « petites cellules grises ». Jane Marple se trouve dans chaque village anglais, dans chaque petite ville de province, elle se cache derrière un rideau, en observant chaque personne qui passe dans la rue, chaque mouvement qui pourrait être considéré comme suspect. Si Poirot est « le fils abusif »⁷⁶ d'Agatha Christie, qui apparaît dans trente-trois romans et cinquante-cinq nouvelles, Miss Marple est « une enfant choyée »⁷⁷ qu'Agatha Christie semble aimer davantage. Elle incarne, conformément aux opinions de Bourdier, le chauvinisme et la xénophobie de l'Anglais moyen de la campagne, qui voit dans chaque étranger un intrus, un suspect dangereux capable de crime, qui transgresse son espace intime et tranquille. Agatha Christie nous décrit l'apparition de Miss Marple qui s'est insinuée discrètement dans sa vie. Elle est une vieille dame qui ressemble aux amies de sa grand-mère, comme elle les avait rencontrées dans les villages.

Le lecteur avisé remarque le fait que Miss Marple est un personnage qui se greffe sur un autre personnage antérieur : il s'agit de Caroline, la sœur du Dr. Sheppard, personnage du roman *Le Meurtre de Roger Ackroyd*. Miss Marple apparaît dans onze romans, treize nouvelles réunies dans un recueil intitulé *Thirteen problems* en Grande Bretagne, et *The Tuesday Club Murders* aux États-Unis ; en France le volume est intitulé *Le Club de Mardi*.

Le premier roman où apparaît Miss Marple est *Murder at the Vicarage* (*L'Affaire Prothero*) publié en 1930. Le personnage Miss Marple est construit de contrepoints, d'antithèses : elle mène une vie solitaire mais elle connaît tous les aspects de la nature humaine et rien ne la choque. Miss Marple semble confuse et faible, mais elle a la force de trouver la vérité et de détruire le criminel. St. Mary Mead, où habite Miss Marple, semble un village idyllique, mais beaucoup de crimes y se passent. Agatha Christie a créé un univers tout aussi vraisemblable que le personnage Miss Marple.

« Dans cette société de détection mutuelle, le détective est un produit spontané, et il réussit d'autant mieux qu'il sait pratiquer sans erreur cette analyse psychologique où les femmes se croient supérieures ! C'est pourquoi Miss Marple est encore plus adroite que Poirot ! C'est une vieille demoiselle qui a beaucoup vu et surtout beaucoup entendu, qui sait son monde sur le bout du doigt. Elle ne cherche point à reconstruire des caractères ;

⁷⁶ Bourdier, Jean, *op.cit.*, p.116.

⁷⁷ *Ibidem*.

elle se borne à observer des " traits " de caractère, et elle finit par connaître d'une manière infallible les réflexes mentaux de ceux qui l'entourent »⁷⁸.

2.5.1. La méthode déductive de Miss Jane Marple

Miss Marple a un pressentiment et attend toujours que le Mal s'abatte sur quelqu'un. D'ailleurs, Bourdier envisage Miss Marple comme ayant des capacités paranormales et un instinct surdimensionné qui l'aident à sentir et à détecter le Mal. Miss Marple entrevoit toujours les coupables qui cherchent à manipuler la narration policière pour cacher les indices et les preuves ; c'est pourquoi elle agit pour que les coupables soient traqués et traduits devant la justice. Miss Marple accorde beaucoup d'importance à l'observation des détails et à l'enchaînement logique des faits. Sous la forme d'une conversation amicale avec le suspect, elle déploie en réalité de longs interrogatoires complexes. Elle sait comment déceler les mensonges des vérités. Agatha Christie utilise fréquemment dans ses romans policiers, en spécial dans les romans où Miss Marple est le détective, le topos de la fenêtre, un topos de surveillance qui sera plus tard employé par Simenon aussi, dans *La Nuit du Carrefour*, par exemple. La fenêtre est l'espace de prédilection de Miss Marple, un espace de guet, d'où elle observe tous les mouvements des suspects ; dans sa vision tous sont des suspects et elle doit tout observer. Sous un masque de vieille dame à un air sénile, elle cache un vif esprit d'observation, une intelligence aiguë qui l'aide à dévoiler l'assassin et à présenter les événements dans un ordre logique et chronologique. Pour elle, la causalité, l'observation et la logique sont des éléments clés de la déduction.

2.6. Le commissaire Maigret

Maigret n'est pas un héros au sens strict du mot, il n'est pas un personnage extraordinaire qui se trouve dans des situations extraordinaires, il ne fait pas preuve de qualités héroïques comme le courage, l'idéalisme ou la moralité, il ne lutte pas, au sens propre, contre les bandes criminelles ou contre les assassins solitaires, il ne juge pas les coupables en termes de moralité, mais, au contraire, il essaie de comprendre les mécanismes de leurs actions; il ne regarde pas la vie d'une perspective idéaliste, il ne se fait pas d'illusions. Au contraire, il est un homme banal, un commissaire de police à Paris qui fait son travail routinier. De ce point de vue, Maigret est un anti-héros. Pour lui, le crime s'est démythisé, son mystère est éliminé et il est devenu un fait banal. Grâce à ses qualités humaines, à sa capacité de comprendre et de ne pas juger les coupables, Maigret devient un détective connu et respecté dans tout le monde. Il a des contacts dans toutes les ambassades et les polices du monde et ses homologues,

⁷⁸ Narcejac, Thomas, *op. cit.*, p. 178

inspecteurs de police, se demandent comment il parvient à résoudre des cas si difficiles et quelles sont ses méthodes.

André Vanoncini⁷⁹ fait en quelques mots l'éloge des meilleurs enquêteurs de la littérature policière, remarquant qu'il y a peu de figures de détectives qui soient devenues mythiques et que, dans ce club très exclusif, on retrouve Jules Maigret à côté de Sherlock Holmes, d'Hercule Poirot ou de Philip Marlowe. Vanoncini doit cependant reconnaître que le commissaire Maigret est unique car il ne ressemble pas à d'autres détectives indépendants et extravagants. Maigret n'est pas un surhomme infaillible et invraisemblable, un génie de l'esprit détective comme Sherlock Holmes ; il est un inspecteur de police normal, comme tous les policiers, un personnage vraisemblable, un commissaire qui use de toutes les techniques policières modernes pour résoudre les cas et il est entouré de toute une équipe d'inspecteurs, médecins légistes et criminologues.

Pour Maigret, le crime n'est pas un accident isolé, il représente une routine, une banalité qui se répète chaque jour. Lorsqu'il entre dans l'atmosphère du crime, le commissaire repère déjà le coupable, il le sent, et il commence à émettre des raisonnements, comme tous les grands détectives. Cependant, ses qualités résident dans la manière de discuter avec les gens, y compris avec les coupables, et de se montrer compréhensif envers le comportement des criminels, d'essayer de trouver un sens aux actes irrationnels.

En ce qui concerne les détails de la description physique, Maigret a une stature impressionnante et dans le roman *Le pendu de Saint-Pholien*, Simenon nous offre une description du commissaire :

« Il était grand et large, surtout épais, solide, et ses vêtements sans recherche soulignaient ce qu'il y avait de plébéien dans sa structure. Un visage lourd, où les yeux étaient capables de garder une immobilité bovine.

Il ressemblait ainsi à certains personnages des cauchemars d'enfants, à ces figures monstrueusement grossies et sans expression qui avancent vers le dormeur comme pour l'écraser.

Quelque chose d'implacable, d'inhumain, évoquant un pachyderme en marche vers un but dont rien ne le détournera.

Il buvait, il fumait sa pipe, regardait avec satisfaction l'aiguille de l'horloge qui avançait d'une saccade à chaque minute, avec un déclic métallique. Une horloge blême !

Il ne paraissait s'occuper de personne et pourtant il guettait les moindres manifestations de vie à sa droite et à sa gauche ». (Simenon, Georges, *Le pendu de Saint-Pholien*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1972, p.116)

Dans *Pietr-le-Letton* il y a aussi une description du commissaire, une description presque identique :

⁷⁹ Vanoncini, André, *Le roman policier*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2002.

« La présence de Maigret au Majestic avait fatalement quelque chose d’hostile. Il formait en quelque sorte un bloc que l’atmosphère se refusait à assimiler. Non pas qu’il ressemblât aux policiers que la caricature a popularisés. Il ne portait ni moustaches ni souliers à fortes semelles. Ses vêtements étaient de laine assez fine, de bonne coupe. Enfin, il se rasait chaque matin et ses mains étaient soignées. Mais la charpente était plébéienne. Il était énorme et osseux. Des muscles durs se dessinaient sous le veston, déformaient vite ses pantalons les plus neufs. Il avait surtout une façon bien à lui de se camper quelque part qui n’était pas sans avoir déplu à maints de ses collègues eux-mêmes. C’était plus que de l’assurance, et pourtant ce n’était pas de l’orgueil. Il arrivait, d’un seul bloc, et dès lors il semblait que tout dût se briser contre ce bloc, soit qu’il avançât, soit qu’il restât planté sur les jambes un peu écartées. La pipe était rivée dans la mâchoire. Il ne la retirait pas parce qu’il était au Majestic » (Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1975, pp. 19–20).

2.6.1. La méthode de déduction du commissaire Maigret

À vrai dire, Maigret reconnaît à maintes fois qu’il n’a aucune méthode :

« [...] ma méthode a justement été de ne pas en avoir... »⁸⁰,

« [...] M. Pyke était venu se mettre au courant des méthodes de la P.J. et de celles de Maigret en particulier, surpris de constater que Maigret n’avait pas de méthode du tout » (Simenon, Georges, *Maigret et le fantôme*, Presses de la Cité, Paris, 1967, pp. 146–147).

Les enquêtes déployées par Maigret sont des enquêtes d’ordre psychologique, parce que son intuition est essentielle dans la démarche déductive. Il arrive à la vérité par une transfiguration, se dédoublant, se mettant à la place du criminel, entrant dans sa peau pour connaître ses passions, ses vices et ses pensées les plus intimes ainsi que les ressorts de son crime qui peuvent être l’alcool, la jalousie, la cupidité, la sexualité, le vol, le désir de s’approprier ce qui appartient à l’autre. Cette transfiguration est remarquée par M. Spencer Oats, de l’Institut de Criminologie de Philadelphie, dans *Cécile est morte*:

« Était-ce l’effet du coq au vin, du beaujolais, d’un onctueux gâteau au moka préparé par Mélanie et de l’armagnac de Désiré ? Toujours est-il que Spencer Oats regardait son lourd compagnon avec attendrissement. Il lui semblait que, depuis quelques heures, il assistait à une transfiguration progressive. Le commissaire, engoncé dans son pardessus, le chapeau melon en arrière, se mettait à vivre réellement la vie de tous les personnages répugnants, ou mesquins, ou attendrissants du drame qu’il était chargé d’éclaircir » (Simenon, Georges, *Cécile est morte*, Gallimard, collection « Folio », Paris, 2009, pp. 173–174).

René Lalou remarquait que Maigret devient un médium qui sait décrire toutes les actions du criminel, car il les sent :

⁸⁰ Simenon, Georges, *Le chien jaune*, Livre de Poche, Paris, 2015, p. 133

« Maigret découvre la vérité parce qu'il a revécu intimement les expériences d'une victime qui, à certains égards, lui ressemblait. Au service de son intelligence, il met une sympathie de médium »⁸¹.

Le monde simenonien est peuplé d'« innocents-coupables » qui commettent des crimes au hasard :

« – Mais s'il est innocent ?

– Justement, monsieur Spencer... C'est là que je voulais en venir... Il existe des innocents qui ont une âme de coupable et des coupables qui ont une âme d'innocent... » (Simenon, Georges, *Cécile est morte*, Gallimard, collection « Folio », Paris, 2009, p. 150).

Simina Bădăraș⁸² considère que la méthode de Maigret contient une composante temporelle, car il veut connaître le criminel « avant » et « après » le crime, le crime étant toujours un catalyseur métamorphosant pour le comportement du criminel. Cette transfiguration du criminel devient plus prégnante quand elle est rattachée à un rapport temporel :

« Remarquez que nous sommes parfois brutaux... Moins que l'on prétend, mais beaucoup plus qu'un juge d'instruction ou qu'un substitut... Seulement, au cours de l'enquête, nous avons vécu dans le milieu de l'accusé... Nous sommes allés chez lui... Nous connaissons sa maison, ses habitudes, sa famille et ses amis... J'ai fait ce matin la distinction entre le criminel *avant* et le criminel *après*... Eh bien, ce que nous nous attachons à connaître, nous, c'est le criminel *avant*... Quand nous le remettons entre les mains des magistrats, c'est fini... Il a rompu, presque toujours définitivement, avec sa vie d'homme... C'est un criminel, rien de plus, et les magistrats le traitent comme tel... » (Simenon, Georges, *Cécile est morte*, Gallimard, collection « Folio », Paris, 2009, pp. 162–163)

Pour Maigret, le criminel présente intérêt surtout « avant » le crime, quand il était un homme banal que personne ne pouvait l'imaginer comme criminel. Ce qui intéresse Maigret c'est le processus par lequel il « devient », il se « transforme » en criminel. Le crime n'est plus, chez Simenon, seulement un acte de transgression, comme chez Agatha Christie, il est aussi un acte de transfiguration, un acte de maculage qui transforme l'âme humaine. Son système de valeurs inclut l'humanité et la compréhension des autres refusant la distinction entre "bons" et "méchants" :

« "Je ne juge pas", répète Maigret. Et parfois même : "Je ne conclus pas". Il est vrai, enfin, que l'intelligence, l'intelligence à l'état pur, n'est pas la première qualité de Maigret. Ce qu'on trouve au premier plan, chez lui, c'est son humanité, sa volonté de comprendre les autres »⁸³.

⁸¹ Lalou, René, *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 20 août 1932.

⁸² Bădăraș, Simina, *Le (res)sort des personnages simenoniens*, article paru dans le volume « Polarisation francophones. Cinquante nuances de noir », Actes du colloque international Journées de la Francophonie, XXII^e édition, Iași, 24–25 mars, 2017, Éditions Junimea, Iași, 2018.

⁸³ Bourdier, Jean, *op.cit.*, p.182.

Maigret n'agit pas en termes de Bien et Mal, en termes d'éthique ou de morale. Si Machiavel réclame l'efficacité dans l'action et Aristote réclame l'éthique, sous la forme de vertu et de prudence dans l'action, Maigret réclame l'humanité dans ses actions. Ainsi, dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, Maigret absout les trois criminels – Jef Lombard, Maurice Belloir et Joseph Van Damme – qui avaient reconnu être les témoins du crime commis par Klein et d'Arneville et qu'ils avaient aidé les criminels à cacher les indices et à se débarrasser du cadavre :

« On m'attend à Paris ! » prononça soudain Maigret en s'arrêtant.

Et, tandis qu'ils étaient trois à le regarder, sans savoir s'ils devaient se réjouir ou désespérer, sans oser parler, il enfonça les deux mains dans ses poches.

« Il y a cinq gosses dans l'histoire »

[...]

« Ils ont fui ?... Vous savez, j'ai été rudement inquiet à cause de cette lettre... J'ai failli filer à Liège... Qu'est-ce que c'est ?... Des anarchistes ?... Des faux-monnayeurs ?... Une bande internationale ?...

– Des gamins !... » laissait-il tomber ». (Simenon, Georges, *Le pendu de Saint-Pholien*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1972, pp. 186–187)

L'incapacité de Maigret de juger et de séparer les « bons » des « méchants » pourrait être considérée comme une déviance⁸⁴ du profil classique de détective ou d'inspecteur de police. Un autre aspect de déviance est son image de représentant de la loi qui mène l'enquête et qui, en même temps, s'approprie « l'attitude mentale du marginal, du coupable qu'il enquête »⁸⁵. Maigret, fonctionnaire dans la Police Judiciaire, aux routines de petit bourgeois, est obligé, par la nature de son métier, à osciller entre le milieu élevé des bourgeois, des aristocrates, et les milieux équivoques des suspects. Son aptitude de comprendre l'irrationnel d'un crime et de s'identifier avec le coupable représente « une modalité de transfert »⁸⁶ qui reste à la base de « sa méthode d'investigation »⁸⁷. La déviance semble atteindre tous les personnages simenoniens, même ceux qui voient dans le conformisme une forme d'aliénation, tandis que la déviance est « un univers mythique, possible solution imaginaire »⁸⁸, un mirage. La plupart des personnages déviants, après avoir vécu des expériences marquantes, révélatrices, ne peuvent plus se réintégrer dans leur milieu : soit qu'ils se suicident ou deviennent fous, soit qu'ils commettent un crime, soit qu'ils deviennent des proscrits, des exclus de la société ; ainsi ils acquièrent enfin la liberté désirée.

⁸⁴ Dubois, Jacques, *Simenon et la déviance*, In: Littérature, n°1, 1971. Litterature Février 1971. pp. 62–72; http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_112499, consulté le 15 août 2017.

⁸⁵ Spănu, Petruța, article « Centenar Georges Simenon », *Convorbiri literare*, nr. 9, 2003, p. 65 (notre traduction).

⁸⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 64.

Cependant cette liberté est utopique parce qu'elle suppose quitter le cercle social et entrer dans le cercle des suspects, des coupables ou des bannis:

« Cet hyperconformisme est une des formes que peut prendre l'aliénation dans le domaine des relations de l'être avec la société, – aliénation dont une autre forme serait, presque à l'opposé, l'absence de critères. Victime de la tyrannie moderne du On (l'État, le système, les autres), l'hyperconformiste tend à si bien coller à son rôle qu'il se perd en lui. [...] Quoi qu'il en soit, les héros de Simenon vivent une crise au cours de laquelle ils rejettent l'hyperconformisme et les conventions. Ils entreprennent de s'abstraire ou de s'absenter de leur rôle, et c'est au prix d'une rupture plus ou moins violente: scandale, fuite, crime. Perpétré dans trois cas sur six, le crime est tout à la fois manière de rendre flagrante la déviance et procédé pour attirer sur elle la réaction, voire la condamnation du groupe. Mais, en fin de compte, le déviant sort-il victorieux de son aliénation? Il est intéressant de relever que, dans une certaine mesure, l'écrivain héroïse la « libération ». Brisant avec sa position, le héros semble poser un acte d'autant plus beau qu'il est pur: il part, sans raison précise et sans trouble. De plus, son évasion est parée des prestiges de l'aventure et de cette façon elle s'idéalise. Objectivement toutefois, la déviance que l'on nous donne à voir est un suicide social comparable à celui des clochards et dont il ne résulte qu'une liberté illusoire. Finalement, et Simenon l'a vu, c'est de folie qu'il s'agit, et, avec la déviance, avec la fuite, nous entrons dans la phase pathologique de l'aliénation»⁸⁹.

Tony Hilfer, dans *The Crime Novel. A Deviant Genre*⁹⁰, voit les personnages simenoniens comme des personnages sans autonomie auxquels on interdit de « clingner, autrement le monde simenonien peut disparaître dans un instant »⁹¹. Hilfer décrit Maigret comme un bourgeois dont la rectitude et la rigueur se définissent comme un point fixe et stable dans la série policière de Simenon : « Maigret peut être regardé comme une sorte de réaction-formation dans le monde du roman policier. [...] Maigret résout des crimes, répare des destins et nettoie l'univers par ses propres ressources d'empathie»⁹², tandis qu'il s'identifie avec le criminel pour comprendre ses motivations, ses raisons qui l'ont poussé vers le crime.

Avant de commencer la démarche policière, Maigret analyse l'atmosphère du lieu du crime, les habitudes, les routines et tout ce qui intervient pour les changer. Ensuite il cherche le motif profond du crime, les mobiles de l'action criminelle.

Vanoncini considère lui aussi que le crime représente une forme de proteste contre les contraintes du système :

« D'un côté, les personnages se définissent, à différents niveaux et au sein de communautés variables, par leur position dans une hiérarchie de dominants et de dominés. De l'autre côté, ils sont perçus comme étroitement dépendants de leur milieu d'origine. La protestation

⁸⁹ Dubois, Jacques, *Simenon et la déviance*, In: Littérature, n°1, 1971. Littérature Février 1971. pp. 67–78; http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2499, consulté le 15 août 2017.

⁹⁰ Hilfer, Tony, *The Crime Novel. A Deviant Genre*, University of Texas Press, Austin, Austin, 1990.

⁹¹ *Ibidem*, p. 146 (notre traduction).

⁹² *Ibidem*, p. 146 (notre traduction).

contre l'une ou l'autre de ces contraintes prend souvent la forme du crime et introduit une cassure irréparable dans la destinée du révolté »⁹³.

2.7. Conclusions

Le premier détective de la fiction policière, le chevalier Auguste Dupin, reste un personnage abstrait, doué d'une intelligence presque artificielle, sans personnalité et sans traits physiques. Le raisonnement logique des faits, à la suite de l'observation des personnages, est le fondement de sa méthode grâce à laquelle il résout le crime.

Les traits physiques de l'inspecteur de police Lecoq ne sont pas décrits minutieusement à cause de ses multiples déguisements, donc personne ne connaît vraiment les traits de son visage. Ses méthodes d'investigation sont considérées scientifiques et modernes pour cette époque-là : la photographie, l'examen détaillé de la victime, l'analyse des indices tels que les poisons, les armes, les blessures, la position du cadavre. Les médecins légistes, qui font l'autopsie pour établir la cause de la mort, apportent une contribution importante dans la découverte de l'assassin.

Sherlock Holmes est minutieusement décrit par l'auteur du point de vue physique et du point de vue comportemental. Sa méthode de travail est fondée, elle aussi, sur l'observation et le raisonnement et il reste dans la conscience du public comme l'archétype du détective.

Du point de vue de la description physique, Poirot est en antithèse par rapport à Sherlock Holmes, mais il reste le génie de la déduction car il réussit à résoudre des cas très compliqués grâce à son flair. Miss Marple représente le profil du détective amateur, sous un aspect banal, de femme âgée, qui vit à la campagne.

Dans la création du personnage Jules Maigret, commissaire de police, Simenon s'inspire du profil des détectives célèbres comme Poirot, Sherlock Holmes et Lecoq. Maigret est gourmand et massif, comme Poirot, fume la pipe, comme Sherlock Holmes et utilise des moyens scientifiques tels l'autopsie et le prélèvement des indices, comme Lecoq. La description physique de Maigret est ample, et on la retrouve dans presque tous les romans. Maigret n'est pas un héros au sens vrai du mot. Il ne fait pas preuve des qualités héroïques comme le courage, l'idéalisme ou la moralité ; il ne lutte pas au sens propre contre les bandes criminelles ou contre les assassins solitaires, il ne juge pas les coupables en termes de moralité, mais, au contraire, il essaie de comprendre les mécanismes de leurs actions. C'est un homme banal, un commissaire de police parisien qui fait son travail routinier. Maigret est un anti-héros de ce point de vue et un déviant du profil du détective classique. Pour lui, le crime s'est démythisé, son mystère est éliminé et il est devenu un fait banal. Le crime n'est pas un accident,

⁹³ Vanoncini, André, *op. cit.* pp. 90–91.

c'est une routine, une banalité qui se répète quotidiennement. Lorsqu'il arrive au lieu du crime, le commissaire repère déjà le coupable, il le sent. Maigret n'est pas heureux d'avoir découvert le criminel, au contraire, il est en déçu et, par un processus d'introspection psychologique, il se demande quel ressort a poussé cet homme à commettre un crime.

Le profil du détective/ du commissaire de police change au cours de l'évolution du roman policier : d'un mécanisme qui émet des raisonnements, comme Dupin, il acquiert une personnalité, chez Lecoq et Holmes, des traits physiques, chez Holmes, Poirot, miss Marple et Maigret, et une dimension psychologique chez Maigret, intéressé surtout des circonstances qui transforment un homme banal en assassin.

CHAPITRE III

LA POÉTIQUE DU ROMAN POLICIER

3.1. Le roman policier, genre littéraire autonome

Une analyse approfondie du moment et du contexte dans lesquels le genre policier s'est constitué comme genre littéraire, démontre que le concept, la notion de « roman policier » en France, appelé aussi « detective story » dans l'espace anglo-saxon, naquit après la parution des œuvres qui appartenaient à ce genre littéraire. Même les définitions sont assez fluides ; elles ne peuvent pas couvrir la totalité des œuvres policières qui paraissent et ne correspondent pas entièrement à la multitude de thématiques abordées. On remarque aussi qu'il y a un décalage entre l'époque de gloire du roman policier et le moment où la critique littéraire s'est penchée sur le roman policier. Cela a conduit certains critiques et théoriciens du roman policier, comme Uri Eisenzweig⁹⁴, à affirmer que l'histoire du récit policier pourrait devenir l'histoire d'une perception.

L'histoire du roman policier commence avec la nouvelle d'énigme de Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*⁹⁵ et le roman de Gaboriau *L'affaire Lerouge*⁹⁶, mais on ne peut pas penser que la parution des récits d'énigme pure de Poe ou du roman policier feuilleton de Gaboriau ait eu un grand impact dans la littérature, même s'ils ont été très bien vendus et le public a apprécié les raisonnements déductifs que Poe décrit dans ses nouvelles policières.

Le roman policier feuilleton de Gaboriau apporte un nouveau type de roman dans la littérature : le roman « judiciaire » qui préfigure, en quelque sorte, la thématique du genre policier. Au moment de la parution des nouvelles d'énigme de Poe, le terme et le métier de « détective » n'étaient pas encore inventés ; ils seront utilisés deux ans plus tard par le Scotland Yard et sont devenus célèbres avec les nouvelles de Conan Doyle.

Les nouvelles de Poe, dont l'impact était quasi insignifiant et incertain dans la littérature anglophone, furent réévaluées et connurent un réel succès dans la littérature

⁹⁴ Eisenzweig, Uri, « *Autopsies du roman policier* », Union Générale d'Éditions, Paris, 1983.

⁹⁵ *The Murders in the Rue Morgue*, nouvelle parue en avril 1841 dans *Graham's Magazine*, traduite ultérieurement en français par Isabelle Meunier et en 1856 par Charles Baudelaire, nouvelle qui parut en « Histoires extraordinaires ».

⁹⁶ Roman publié en feuilleton en 1863 dans le journal *Le Pays*, repris en 1866 dans le quotidien *Le Soleil*, avec des modifications.

française, une fois traduites en 1856 par Baudelaire. Plus tard, dans les années 1890, le genre policier se cristallise comme catégorie littéraire spécifique, sans doute grâce à la presse anglo-saxonne qui publie des « detective stories » dans des magazines.

En France les critiques du genre préfèrent employer le terme « policier », plutôt que le terme « judiciaire » et dans l'espace anglo-saxon on utilise les termes « detective story » et « crime fiction », au lieu de « criminal romance ». En ce qui concerne les œuvres policières, la nouvelle tendance de la critique littéraire traditionnelle est de se pencher non seulement sur les auteurs des policiers mais aussi sur le texte policier en soi et sur le phénomène de « roman policier », même si les critiques n'utilisent pas les termes de littérature policière ou criminelle et n'en sont pas conscients. Les articles parus à cette époque-là sur le roman policier critiquaient la multitude de textes à thématique criminelle et la prédominance des thèmes policiers dans la littérature. On opère immédiatement un clivage entre la littérature proprement dite et les textes qui ont comme thématique centrale un crime.

3.1.1. Une mauvaise littérature

En raison de considérations d'ordre idéologique et moral, le genre policier a été exclu de la littérature proprement dite, parce qu'on avait peur que le succès du genre policier constituerait une source d'inspiration pour les criminels et les malfaiteurs et augmenterait le nombre des crimes. Une autre raison pour exclure le genre policier de la grande littérature était de nature esthétique : le récit policier est devenu une menace à cause de son succès. Les critiques perçoivent le roman policier comme un danger pour le public parce que, d'une part, il représente une « mauvaise littérature » qui peut vulgariser et corrompre le lecteur du point de vue moral et spirituel, et d'autre part l'attraction des masses vers ce genre peut transformer leurs goûts d'une manière indésirable.

Ce qu'on reproche souvent au récit policier c'est son caractère ludique. Le roman policier est, au fond, un jeu où l'auteur présente au lecteur une énigme l'invitant à la résoudre. D'ailleurs, c'est grâce à ce côté ludique que la fiction policière a pu être classifiée comme genre et qu'on a pu établir des règles très strictes destinées à aider l'auteur de littérature policière à rédiger un bon récit policier. Ces règles assuraient le « fair-play » dans la relation auteur–lecteur, l'auteur étant obligé de respecter certaines consignes comme l'usage des poisons connus, l'interdiction d'utiliser des jumeaux identiques, etc.

Pendant les années 1920–1930, période considérée « l'Âge d'Or » du roman policier, la fiction policière lance une provocation adressée au détective et au lecteur pour déchiffrer, décoder les indices parsemés par l'auteur en quête du criminel. Paradoxalement, le jeu, qui représente le côté positif du roman policier, conduit la critique littéraire à assimiler le roman policier à la non-littérature.

3.1.2. Le genre policier – un genre ludique

Dans les années 1930, la critique recommandait le roman policier au lecteur pour développer ses habiletés de déduction et d'observation, ce qui sauvait le genre policier de la condamnation totale, n'étant pas entièrement et totalement déconsidéré et regardé comme un simple jeu charmant. On peut se demander si cette résistance acharnée de la critique littéraire traditionnelle contre le roman policier n'était pas justifiée par le fait qu'on pouvait déjà parler d'un genre bien constitué. Ainsi, l'étiquette de « mauvaise littérature » est un préjugé, à titre de jugement de valeur, appliqué au roman policier.

Les préoccupations pour une critique qui vise l'analyse et la classification des romans policiers, phénomène littéraire apparu à ce moment-là, date, selon Eisenzweig, depuis 1899, quand Katharine Pearson Woods tend à classer les récits policiers, qu'elle appelle « Detective Novels », selon leur sujet, leurs dimensions et leur manière de construction.

La critique littéraire traditionnelle trouve scandaleuse et inacceptable la constitution de la fiction policière dans un genre autonome et indépendant, dans le cadre de la littérature.

3.2. Le roman policier et la littérature⁹⁷

Le statut du roman policier a été modifié et revalorisé au cours des années 1960 avec l'avènement de l'École Formaliste Russe et du courant structuraliste. C'est la période où la poétique a pris un grand essor et on commence à analyser les œuvres appartenant aux genres soi-disant « bas » de la littérature, parmi lesquels le genre policier, souvent assimilé à la sous-littérature, à la paralittérature. Les caractéristiques de la paralittérature sont devenues des aspects intrinsèques, spécifiques au genre policier, associées au roman policier dès le moment de sa naissance, tout comme le parallèle fait entre le jeu et le roman policier. Le roman policier est visiblement asservi aux lois du marché, marqué par le principe de la consommation et conditionné par les politiques éditoriales. Les maisons d'édition spécialisées dans la publication des romans policiers et les grandes maisons d'édition considérées comme élitistes rivalisent pour s'approprier un genre soi-disant « trivial », mais en même temps efficace et compétitif, qui leur apporte du profit. Les séries policières reproduisent le travail des détectives et des inspecteurs de police qui résolvent les cas l'un après l'autre, dans une routine sérielle.

⁹⁷ Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés sous notre signature dans l'article *Statut du roman policier dans la littérature* paru dans le volume de la Conférence Internationale *Multicultural Representations - Language and Discourse as Forms of Dialogues LDMD 4*, ISBN: 978-606-8624-16-7, conférence organisée à Târgu Mureș, le 8–9 décembre 2016.

Le statut du roman policier dans la littérature a été influencé aussi par sa dimension idéologique et sociologique. Marc Lits⁹⁸ souligne l'impact de la violence et des actes condamnables présentés dans le roman policier qui ont influencé sa perception par le public et par les écoles de critique littéraire.

3.2.1. Le statut défavorisé du roman policier

Le rapport roman policier et littérature représente encore un problème à discuter et même les auteurs de fiction policière ont commencé à l'analyser. Thomas Narcejac⁹⁹, lui-même écrivain de littérature policière, se demande si le roman policier est considéré un genre paralittéraire à cause des concessions que l'auteur est obligé de faire, ou peut-être à cause des passions troubles qu'il décrit.

Narcejac reconnaît pourtant qu'il y a des critiques qui considèrent que, dans la littérature, il n'existe pas de genres mineurs, mais seulement de bons ou de mauvais livres. Inventoriant quelques opinions de William Faulkner, Ernest Hemingway Edward Morgan Forster, Henry Miller, François Mauriac, Georges Simenon, Lawrence Durrell sur la manière de rédiger un vrai roman, Narcejac conclut que rédiger un roman appartenant à la grande littérature suppose un coup de génie. Il ajoute qu'il faut laisser le roman se développer de lui-même, sans intervenir, sans suivre un certain plan, en ignorant à la fin, après une période de germination, ce que deviendra le produit.

L'écrivain est perçu comme un démiurge, un créateur qui, pendant un processus inconscient, qu'il ne peut pas contrôler, fait naître son œuvre littéraire. Si ces conseils nous donnent des indices pour écrire un vrai roman, ils nous avertissent en même temps comment ne pas écrire un roman policier, parce que, comme nous l'avons déjà montré, écrire un roman policier suppose esquisser un plan et respecter des règles et des conventions, réfléchir sur la forme, sur le style et faire preuve de beaucoup de logique dans l'enchaînement des actions des personnages. Donc, selon l'opinion de Narcejac, le roman policier, qui fait partie de la littérature de consommation, s'oppose à la littérature authentique, à la vraie littérature.

Si dans le cas du roman considéré comme appartenant à la littérature authentique, à la vraie littérature, Narcejac exprime l'opinion que « le personnage détruit l'histoire, se nourrit à ses dépens, pour exister d'une vie qui lui est propre, qu'il arrache à son auteur »¹⁰⁰, dans le roman policier « c'est le lecteur qui détruit l'histoire et se nourrit à ses dépens, simplement pour passer le temps »¹⁰¹.

⁹⁸ Lits, Marc, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire du genre*, Édition du CÉFAL, Liège, 1999

⁹⁹ Narcejac, Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël, Paris, 1975

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.236.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.246.

3.2.2. Le roman policier – produit d'un processus intellectuel

Marc Lits affirme que Thomas Narcejac veut faire la différence entre le vrai écrivain, qui possède le génie créateur et jouit de l'inspiration de nature divine, et le feuilletoniste, muni seulement de l'habileté de créer des modèles et de l'imagination d'inventer de coups. Narcejac se demande aussi si le caractère sériel et ludique du roman policier ne l'exclut pas du champ littéraire. Serait-il, dans ce cas, impropre de rapporter le roman policier à la littérature ?

La création de l'œuvre d'art, en général, et spécialement de l'œuvre littéraire, a été longtemps perçue comme un phénomène qui tient d'un processus irrationnel, du génie créateur, d'un processus inconscient qui échappait au pouvoir du créateur. Le processus créateur est dirigé par le Démon et il ne faut pas le perturber. Le créateur de l'œuvre se laisse surveiller par l'intelligence, mais n'accepte pas d'être conduit par celle-ci.

Poe a essayé de démythiser ce courant de pensée, en démontrant que la création d'une œuvre littéraire peut très bien être un processus de fabrication, tout en respectant certaines techniques et règles de construction bien définies. Il nous offre l'évidence: le roman policier qui est le produit d'un processus de fabrication, d'un long raisonnement, d'un plan bien mis au point.

De ce point de vue, Poe est un visionnaire car ses théories vont être utilisées par Henri Bergson et par les représentants du positivisme qui confirment sa vision sur l'univers perçu comme un mécanisme. Un mécanisme est gouverné par des lois et la création de l'œuvre littéraire est, à son tour, une technique gouvernée par des lois. C'est dans ce contexte littéraire que le roman policier apparaît et Bergson essaie de mettre en œuvre les principes énoncés par Poe, c'est-à-dire de techniciser l'écriture, la création littéraire, l'invention, qui étaient jusqu'à ce moment-là perçues comme un don divin. Narcejac affirme que le roman policier est un être vivant ; ses personnages sont conduits par des passions, par des vices, par leurs petites manies cachées des yeux des autres.

Longtemps exclu du champ littéraire, le roman policier se place en position dominante dans le champ de la sous-culture à cause de son frêle côté symbolique, de son caractère sériel et ludique associé clairement au divertissement. La médiocrité du roman policier n'est pas déterminée seulement par son statut socio-culturel, mais aussi par sa double origine, à la limite entre la littérature populaire et la littérature intellectuelle. Arthur Conan Doyle et Georges Simenon ont essayé d'éliminer la différence qui existait entre ces deux types de littérature.

Une fois découvert le temps bergsonien, c'est-à-dire la durée subjective et son importance dans l'œuvre littéraire, la querelle des Anciens et des Modernes a recommencé. Les auteurs de policiers se sont placés du côté des Anciens, du côté de

l'intelligence et de la logique, tenant compte des appels lancés par Austin Freeman contre ce type d'art moderne qui se propose, après James Joyce, de détruire l'œuvre littéraire et de garder seulement le produit de l'écriture automatique, comme on le voit dans le nouveau roman. On peut faire, bien sûr, des expériences littéraires comme Raymond Queneau dans *Un conte à votre façon*, mais ce sont, cependant, seulement des expériences.

3.2.3. Le récit policier – une réaction contre l'antiroman

Le roman policier fait le choix entre le sens et le non-sens, entre la logique et l'absurde. Il s'oppose à la notion de concret qui devient absurde dans le nouveau roman. En ce sens le roman policier devient un roman d'avant-garde qui réagit contre l'antiroman. Ce terme, en vogue à cette époque-là, est employé pour la première fois dans la critique littéraire par Jean-Paul Sartre¹⁰², pour désigner une forme d'œuvre littéraire dont les personnages déforment et fragmentent la réalité, forme qui ne présente pas les faits dans un ordre chronologique et qui introduit la notion de personnage sans personnalité déterminée, équilibrée et homogène. L'antiroman se trouve à l'antipode du roman policier qui aime la rigueur dans la description des faits. De même, Narcejac cite l'opinion de Marjorie Nicholson qui fait l'éloge du roman policier comme littérature objective, comme littérature qui fait appel à l'intellect, comme littérature qui présente rigoureusement la cause et l'effet. Le roman policier extrait l'écriture du néant, il lui donne une forme fixe et un sens soumis aux lois de la construction du genre. En même temps, le roman policier se situe en antithèse vis-à-vis du roman réaliste traditionnel qu'il renie, comme le remarque Marc Lits, citant aussi l'opinion qu'Uri Eisenzweig exprime dans l'ouvrage *Autopsies du roman policier*.

Genre exclu de la littérature à cause de sa forme sérielle et de son caractère ludique, considéré médiocre à cause du type de lecteur qui fait partie de la classe sociale moyenne, voire inférieure, le roman policier devient un genre avant-gardiste qui réalise une médiation entre science et littérature et c'est d'ici que découle son importance dans l'histoire littéraire. Pourtant, le roman policier dépasse le stade de produit littéraire moyen et Lits le caractérise comme unique et facilement décelable. Il constitue un genre à part, isolé dans le champ de la littérature, que le public et les critiques traitent séparément.

Le public préfère ce type de lecture à certains moments de son existence comme : voyages, vacances, maladies, insomnies... À cause de leur parution dans des collections

¹⁰² Le concept « antiroman » a été utilisé pour la première fois par Jean-Paul Sartre dans l'avant-propos du roman de Nathalie Sarraute *Portrait d'un inconnu*, roman paru en 1948. Le terme se réfère à toutes les formes de la littérature expérimentale qui s'opposent au roman traditionnel.

qui ne sont pas de luxe et que les lecteurs peuvent les trouver à un prix moins élevé, ainsi qu'à cause de leur nature ludique, les romans policiers se trouvent dans les librairies dans des secteurs séparés, comme dans des enclaves, loin de la production sérieuse.

3.3. La structure du roman policier

Pendant les dernières décennies, le roman policier a suscité des discussions, des controverses et des débats académiques concernant sa forme et sa structure. Des poéticiens comme Tzvetan Todorov, des théoriciens du roman policier comme Jacques Dubois, Marc Lits, Uri Eisenzweig ou Christophe Gelly ont été préoccupés à étudier la typologie du roman policier. Défini souvent comme un récit à la recherche d'un autre récit, le roman policier a une structure double, se construisant autour de deux histoires : celle du crime et celle de l'enquête conduite par le détective ou par l'inspecteur de police. Cette dualité règne le roman policier, chaque écart menant à la destruction du récit policier, car, comme remarquait Tzvetan Todorov,¹⁰³ le roman policier se plie à des normes très strictes qui ne permettent pas à l'auteur d'embellir son histoire policière.

Apparemment sans aucune relation, les deux histoires, celle de l'assassinat et celle de l'enquête sont intimement liées, la deuxième étant l'explication des circonstances dans lesquelles s'est passée la première. De plus, dans le roman policier classique, l'histoire du crime se termine avant que l'histoire de l'enquête, qui constitue le roman policier en soi, ne commence. Paradoxalement, l'action se passe dans la première histoire, celle du crime, qui raconte au fait une absence, tandis que dans la deuxième histoire, celle de l'enquête, il ne se passe rien ou presque rien, car rien de mal ne peut arriver au détective privé ou à l'inspecteur de police qui mène l'enquête. Le détective se situe à l'extérieur du drame, il n'y participe pas effectivement.

3.3.1. Le récit policier – un récit impossible ?

La structure du roman policier s'avère difficile à analyser, étant définie comme un récit impossible par des théoriciens comme Uri Eisenzweig¹⁰⁴ ou Christophe Gelly,¹⁰⁵ d'une part à cause des personnages-narrateurs comme Watson ou Hastings, qui sont peu crédibles, subjectifs et naïfs. Ils racontent l'histoire de leur propre point de vue, ne comprennent rien à ce que le détective fait ou dit et ils parsèment leur

¹⁰³ Todorov, Tzvetan, *Typologie du roman policier* dans *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, 1978.

¹⁰⁴ Eisenzweig, Uri, *Le Récit impossible : sens et forme du roman policier*, Bourgois, Paris, 1986.

¹⁰⁵ Gelly, Christophe, *Le Chien De Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Presses, Universitaires de Lyon, Lyon, 2005

histoire de leurs propres opinions, toujours erronées, ne pouvant déceler les indices et donner un sens à l'histoire racontée pour conduire le lecteur vers la vérité, vers la découverte du criminel. D'autre part, le récit est impossible à cause de la difficulté de raconter un acte irrationnel comme le crime, de l'articuler à l'aide d'un langage logique et rationnel dans une histoire cohérente.

On peut remarquer que le récit policier peut être analysé aussi par la perspective temporelle, catégorie narratologique très importante dans le récit policier : on constate ainsi l'aspect anachronique du récit policier, c'est-à-dire qu'il y a une distance entre la chronologie de l'histoire et celle du récit. Le récit raconte l'histoire dans l'ordre chronologique, dans l'ordre où les événements se sont passés, tandis que le récit policier se déplace toujours dans le passé pour expliquer certains événements qui sont restés mystérieux, ou il peut anticiper des événements futurs qui vont figurer dans l'histoire. Ce sont des anachronies appelées 'analepses' explicatives et respectivement des 'prolepses'. D'ailleurs, le roman policier classique contient beaucoup d'analepses, de retours dans le passé, culminant avec l'analepse explicative de la scène finale où Poirot ou Holmes racontent tous les événements de l'histoire dans l'ordre chronologique pour divulguer l'assassin et ses raisons d'avoir commis le crime.

Il serait intéressant de suivre l'analyse de Christophe Gelly concernant les niveaux narratifs de l'énonciation dans la diégèse policière où il distingue, à côté de la narration simultanée et des diffractions métatextuelles, les métarécits et les métatextes, parties du récit, qui sont des segments relatés par d'autres personnages qui s'assument la tâche de narrer certains événements.

Ainsi, on peut considérer comme métatextes les monologues intérieurs relatés par les personnages-narrateurs, les introspections psychologiques, les descriptions des paysages, les manuscrits et les lettres introduits dans l'histoire policière qui n'ont rien à faire avec le récit policier et qui l'interrompent pour construire le suspense. Par exemple, Gelly considère dans *Le Chien De Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle* que la description du tableau d'un ancêtre des Baskervilles est un « métatexte pictural »¹⁰⁶, car Holmes y voit une structure qui lui permettrait d'établir une relation entre Stapleton et la famille Baskerville.

L'auteur de roman policier classique devrait respecter un postulat : le détective est intouchable. Sa mission est de découvrir les points de vue des témoins, des suspects, de déceler les inexactitudes volontaires ou involontaires des témoins devenus suspects et de reconstituer l'histoire du crime pour la rendre lisible. La deuxième histoire, celle de l'enquête, est, au fait, constituée des perspectives et des visions différentes sur le crime et des histoires secondaires des témoins et du détective. Les deux histoires opposent action et méditation, processus de renseignement, d'analyse

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 51.

et de raisonnement intérieur en vue de dévoiler l'assassin. L'histoire du crime, qui est la première, est régie par l'action (le crime est une action violente, une transgression des lois sociales), tandis que la deuxième histoire, celle de l'enquête, est régie par le renseignement (le détective apprend les faits, il apprend à analyser les pistes et les indices).

3.3.2. Le récit policier – une histoire double

Tzvetan Todorov définit l'histoire du crime comme un récit qui nous raconte ce qui s'est effectivement passé, tandis que la seconde histoire, celle de l'enquête nous explique comment le lecteur ou le narrateur en ont pris connaissance. Ce ne sont pas les définitions des deux récits mais des deux perspectives de la même histoire qui composent une œuvre littéraire, le roman policier dans ce cas.

Les Formalistes russes avaient déjà parlé au début du XX^{ème} siècle, dans les années 1920, de la distinction entre « fable » et « sujet » du récit. Boris Tomachevski¹⁰⁷, cité par Magda Jeanrenaud¹⁰⁸ et par Tzvetan Todorov, a introduit cette distinction : « la fable » est définie comme « l'ensemble des motifs organisés dans leur ordre causal et chronologique »¹⁰⁹, ou comme « ce qui s'est passé dans la vie »¹¹⁰, « le sujet » étant défini comme « les mêmes motifs, tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre, mais ordonnés par d'autres critères que la simple chronologie »¹¹¹, ou comme « la manière dont l'auteur présente cette fable »¹¹².

Autrement dit, « la fable » présenterait des événements dans un ordre chronologique et logique en même temps, des événements qui sont soumis à une logique cause-effet, tandis que « le sujet » présenterait les mêmes événements dans un autre ordre que celui chronologique ou logique, un ordre choisi par le narrateur qui ordonne d'une autre manière les événements qu'il présente, un ordre dicté par ce qui lui paraît intéressant ou important, par les nécessités et l'économie de l'œuvre. On pourrait dire que « le sujet » représente une structure entièrement artificielle et livresque.

Dans « la fable », les événements sont présentés dans un ordre chronologique, qui ne permet pas d'inversions, tandis que dans « le sujet » l'auteur peut se permettre des anticipations, des inversions; il peut présenter les effets avant les causes, il peut commencer le roman avec la fin et non pas avec le début.

D'ailleurs, le roman policier est « un roman à rebours », il commence par présenter les effets d'une action effectuée dans le passé de la victime et de l'assassin, passé que

¹⁰⁷ Tomachevski, Boris, *Théorie de la littérature*, Le Seuil, Paris, 1965

¹⁰⁸ Jeanrenaud, Magda, *Introduction à la poétique*, Editura Universităţii « Al. I. Cuza », Iaşi, 1995

¹⁰⁹ Jeanrenaud, Magda, *op.cit.* p. 98.

¹¹⁰ Todorov, Tzvetan, *op.cit.* p.12.

¹¹¹ Jeanrenaud, Magda, *op.cit.*, p. 98.

¹¹² Todorov, Tzvetan, *op.cit.* p.12.

le lecteur ne connaît pas encore. Ce passé doit rester un mystère jusqu'à la fin du roman, quand le détective ou l'inspecteur de police élucident le mystère pour le lecteur et révèlent aussi les circonstances du crime. Ce mystère représente le motif du crime : un fait divers, voire banal, du passé commun de la victime et de l'assassin, qui a déclenché le crime.

Le roman policier commence, en général, par un crime qui se passe dans des circonstances mystérieuses. Un détective privé ou un inspecteur de police arrivent pour élucider les motivations et les circonstances du crime. À partir de ce point commence la deuxième histoire, celle de l'enquête. Que se passe-t-il dans la première histoire ? Rien ou presque rien à part un crime. Dans la première histoire le narrateur n'est pas capable de nous rendre les dialogues des personnages impliqués dans l'assassinat parce que, dans le roman policier, la focalisation est interne et le point de vue du narrateur est subjectif. Le narrateur exprime ses propres opinions sur le cas, opinions filtrées par ses propres raisonnements et ses propres expériences ; il n'a pas accès aux conversations pour nous décrire des attitudes, des gestes ou des pensées. La première histoire, l'histoire du crime, c'est l'histoire « d'une absence »¹¹³, comme remarquait Todorov.

La deuxième histoire, l'histoire de l'enquête, permet au narrateur de décrire, par l'intermédiaire des personnages, la scène du crime, tout ce qu'ils ont vu ou entendu, les paroles des suspects ou même du criminel. L'histoire de l'enquête représente une explicitation; elle est, d'ailleurs, redondante et excessive au niveau du roman, car cette histoire n'a pas d'importance en soi ; elle opère seulement une médiation entre le lecteur et la première histoire, celle du crime. Sans cette médiation, le roman policier ne pourrait pas exister, car l'histoire de l'enquête représente le fondement du roman policier. En somme, le roman policier à énigme est constitué de deux histoires, la première, une histoire absente mais qui s'est réellement déroulée, et la deuxième, une histoire présente dans le roman mais redondante et sans importance.

Selon Jacques Dubois, le roman policier est un « texte double »¹¹⁴ que l'on peut considérer comme « imposture littéraire »¹¹⁵ ou « œuvre ouverte »¹¹⁶. Le récit policier joint des histoires, l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête, de telle manière qu'il serait difficile de se rendre compte qu'il s'agit de « deux parties clivées de la même réalité textuelle »¹¹⁷.

Pour conjuguer ces deux histoires, les auteurs de romans policiers vont recourir aux ruses, aux tricheries et aux trucs que les lecteurs connaissent : semer de fausses

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Dubois, Jacques, *op.cit.*, p.77

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

pistes, égarer le lecteur, dissimuler des informations essentielles jusqu'au moment où l'auteur est en train de dévoiler le mystère. L'écriture du roman policier est double, décevante, même hypocrite, manipulant le lecteur. En plus, Dubois constate que le récit policier a une structure déséquilibrée : il oscille entre deux pôles contradictoires, ce qui devient évident dans le texte même, sur le plan herméneutique et narratif, dans le double jeu des personnages, à tel point qu'on ne peut pas se rendre compte qui est l'hypocrite, le détective ou le narrateur.

En ce qui concerne la construction de la seconde histoire, elle recompose les détails du premier récit pour y intégrer le crime, rétablissant ainsi l'ordre social perturbé.

3.3.3. Le crime sur le plan de la réception sémiotique

Du point de vue sémiotique, le crime est soit un signe de transgression, d'infraction violente, signe qui ne peut pas être interprété et intégré par la société si l'énigme du crime n'est pas déchiffrée, soit le signe d'un acte par lequel le criminel statue son liberté d'agir en dehors des lois de la société. Il s'agit ici du crime comme acte gratuit, du crime commis dans une sorte de transe où le coupable n'est pas tout à fait conscient des conséquences de ses actes. Le crime est un signe qui acquiert de multiples significations dans la perspective de la réception sémiotique.

3.3.3.1. Le crime comme acte de transgression irréconciliable sur le plan sémiotique¹¹⁸

Chez Agatha Christie, le crime est perçu comme un acte de transgression. Dans l'entourage de ses personnages, les répliques deviennent des allusions, des « à propos » malicieux sur la vie des amis ou des voisins, tandis que les relations sociales se transforment en enquêtes policières. Tous deviennent suspects et l'on insère des hypothèses dans des conversations, les entretiens sociaux devenant des enquêtes policières et des investigations. Dans cet univers, l'amour est timide, tandis que les manies se manifestent partout. Le crime est une transgression impossible à accepter, un acte plus grave qu'une simple violence, une turbulence qui doit être arrêtée le plus rapidement possible. L'effort de la déduction et les tentatives de trouver la solution du cas seront narrés par le détective ou par le personnage du narrateur compagnon qui suit le détective partout pour être un témoin crédible :

¹¹⁸ Des fragments de ce sous-chapitre ont été publiés sous notre signature dans l'article *Agatha Christie ou l'apothéose de la mort*, paru dans la revue *Journal of Romanian Literary Studies* nr. 8/2016 – ISSN 2248-3004 Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu.

« De cette manière, dans la progression du second récit du roman, on reconstruit le premier récit dans tous ses détails, qui sont présentés de cette façon au lecteur. En conclusion, l'incident "déviationniste" du crime y est intégré, et par sa reconstruction narrative on reconstruit aussi l'ancien ordre perturbé, en établissant la validité d'un système de normes. Ce qui est intéressant d'observer c'est qu'une structure de l'intrigue si rigoureusement définie et qui, apparemment, ne nécessite aucune interprétation, car aucune contradiction ou mystère ne restent sans solution, a fait place à une grande variété d'interprétations en ce qui concerne les ressorts qui assurent une grande popularité à ce genre. [...] Le crime, l'infraction, représentent une menace à l'adresse des privilèges de la bourgeoisie »¹¹⁹.

Stephen Knight affirme qu'en élucidant le crime, le détective rétablit l'ordre social, étant un instrument efficace du système:

« En élucidant le crime, le détective démontre l'efficacité du système social existant – celui de l'individualisme bourgeois. Les craintes latentes du lecteur appartenant à la bourgeoisie concernant la stabilité de la société sont sensiblement diminuées »¹²⁰.

Le crime représente une transgression inexplicable aussi longtemps qu'il reste non-solutionné, son élucidation étant cruciale pour la communauté. Au plan de la réception et de la sémiotique, le crime est un signe qui ne peut pas être interprété, un signe dont la communauté cherche la signification par une solution :

« Dans la terminologie de la théorie de la réception, la structure de la double intrigue du roman policier classique pourrait être décrite ainsi : le crime fonctionne aussi longtemps qu'il n'est pas élucidé comme un signe non-interprétable, c'est-à-dire comme un signe qui s'oppose à l'intégration dans le système des signifiés de la communauté. Il est un écart qui ne peut pas être ignoré, car il implique un assassinat et met en doute la validité même d'un système. C'est pourquoi il semble vital pour que la communauté trouve la signification cachée et de désamorcer le signe par réintégration »¹²¹.

Narcejac définit lui aussi le crime comme un acte abominable qui provoque le désordre dans l'univers :

« Vienne le crime ; c'est beaucoup plus qu'un acte de violence ! C'est un désordre qu'il convient de stopper discrètement, d'étouffer avant qu'il n'éclate le scandale ! Pas de police officielle, ou le moins possible ! Ce sont les intéressés eux-mêmes qui, en réunissant les menus faits tombés en leur possession, fournissent peu à peu au détective les éléments de la vérité »¹²².

À son tour, Stephen Knight affirme qu'une fois le mystère du crime élucidé, le détective démontre que le système social est efficace et la société jouit de stabilité. Ainsi, le lecteur se sent en sécurité et ses angoisses diminuent.

¹¹⁹ Zeca, Daniela, *Melonul domnului comisar. Repere într-o nouă poetică a romanului polițist clasic*, Curtea Veche, București, 2005, p.189 (notre traduction).

¹²⁰ Knight, Stephen, *Form and Ideology in Crime Fiction*, London-Basingstoke, MacMillan Press, 1980, p.136 (notre traduction).

¹²¹ Zeca, Daniela, *op.cit.* p.190 (notre traduction).

¹²² Narcejac, Thomas, *op. cit.*, p. 178.

« [...] le crime fonctionne aussi longtemps qu'il n'est pas élucidé comme un signe non-interprétable, c'est-à-dire comme un signe qui s'oppose à l'intégration dans le système des signifiés de la communauté. [...] C'est pourquoi il semble vital pour la communauté de trouver la signification cachée et de désamorcer le signe par réintégration »¹²³.

La curiosité pour le crime et, par conséquent, pour la lecture du roman policier, relève d'une peur ancestrale, primordiale, instinctive du danger. L'homme a peur du crime, mais, en même temps, il éprouve une curiosité sans limites pour le fait divers qui décrit un crime.

Dubois souligne que le côté ludique du roman policier est rendu visible par cette dualité et duplicité du texte policier. Les pièces du puzzle acquièrent une autre valeur, en raison du romanesque, celle de l'ambiguïté et de la pluralité sémantique. Quand le texte policier devient incertain, trop ambigu et porteur d'une charge sémantique trop lourde, le lecteur est celui qui doit l'interpréter. Mais c'est cette multitude de sens, qui ouvre le texte policier vers diverses interprétations, qui témoigne de sa modernité littéraire. Étant un modèle de littérature moderniste, le genre policier ne peut pas avoir de traits définitoires bien établis. Il a été au début assimilé à la littérature triviale, puis, au fur et à mesure que le genre s'épanouissait, il a été inclus dans la littérature moyenne, et, plus récemment, à l'œuvre ouverte de la littérature moderne, Dubois le définissant comme un récit qui raconte « l'histoire d'une déviance »¹²⁴.

L'évolution du genre policier témoigne de sa modernité par ses liens avec l'avant-garde, avec le cinéma et par sa régénération et son renouvellement dynamique.

3.3.3.2. Le crime comme acte de liberté sur le plan sémiotique

Avant Georges Simenon, les auteurs de romans policiers considéraient leur tâche finie au moment où ils avaient dévoilé le criminel. Pour Maigret il y a beaucoup de questions auxquelles il faut trouver une réponse :

« [...] pourquoi lui et pas un autre ? Pourquoi le crime est-il *son* crime ; pourquoi tient-il à toutes ses fibres, est-il la convulsion suprême d'un désir informulé, d'un mal de vivre qui ne peut se soulager autrement ? »¹²⁵

Maigret, essaie toujours d'expliquer la nature du comportement criminel, de trouver une explication à un acte aberrant, irrationnel. Selon Boileau-Narcejac, le crime devient chez Simenon un acte de volonté, un acte de révolte, qui s'inscrit dans la ligne de la philosophie de l'absurde et de l'existentialisme d'Albert Camus

¹²³ Zeca, Daniela, *op.cit.* p.190 (notre traduction).

¹²⁴ Dubois Jacques, *Simenon et la déviance*. In: Littérature, n°1, 1971. Litterature Février 1971. p. 62, http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2499, consulté le 15 août 2017.

¹²⁵ *Ibidem*, p.73

ou de Jean-Paul Sartre : J'assassine/ je commets un crime, donc je suis, semblable à « Je me révolte donc je suis ».

Les criminels de Simenon sont semblables au personnage de Camus, Meursault, qui, voulant s'évader, échapper à la chaleur accablante, commet un crime, un acte gratuit. Le crime ne représente pas une solution à ses problèmes, car on ne peut pas échapper à soi-même.

Simenon sait surprendre le côté humain de chaque personne ce mélange d'innocence et de culpabilité qui existe en tout individu et qui constitue notre statut existentiel « d'innocent-coupable ». Maigret essaie de se substituer à l'assassin pour discerner l'atmosphère, la personnalité du criminel, ce qui confère au roman policier simenonien un désespoir métaphysique. Le crime n'est plus un prétexte pour lancer des déductions, mais il devient un prétexte pour une confrontation psychologique. Le récit criminel ne concerne plus le dévoilement du coupable, mais il se transforme dans le récit d'un homme qui prend conscience de ses faits, qui pénètre clairement dans la profondeur de son esprit. Michel Lemoine remarque l'accent mis sur la psychologie des personnages, sur l'atmosphère, au détriment de l'action policière :

« Faut-il, en effet, préciser que ces critiques mettent en avant l'atmosphère, composante essentielle de ces premiers romans de Simenon, et entrevoient dans ces récits une dimension autre que l'élucidation d'une énigme policière, leur accent étant surtout placé sur des drames profonds que l'on qualifie, faute de mieux, de psychologiques »¹²⁶.

3.3.4. Les règles de construction du roman policier

En 1928 S. S. Van Dine, figure prééminente de l'avant-garde culturelle new-yorkaise, créateur du détective Philo Vance, énonçait les 20 règles de construction du roman policier dans un article paru dans « American Magazine », vol. 106, le 3 septembre 1928, et, en version française, dans « Mystère-Magazine », n° 38, en mars 1951.

Le roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse, doit avoir comme personnage un seul policier qui fait bien son travail, doit absolument avoir un cadavre. Les sociétés secrètes, les mafias, n'y ont pas de place, le crime ne doit pas se transformer en accident ou suicide à la fin du roman et le roman policier doit être conduit d'une manière « gemuetlich »¹²⁷. Le détective ne doit pas être le coupable, il doit résoudre le cas par des moyens réalistes, car le lecteur doit avoir les mêmes chances que lui de résoudre le problème. Le coupable doit être découvert par déductions, jamais par hasard, doit être une personne connue, introduite dès le début

¹²⁶ Lemoine, Michel, *La méthode d'enquête selon Maigret: une absence de méthode méthodique?*, dans *Les Ecritures de Maigret*, Actes de Colloque, Bologne, CLUEB, 1997.

¹²⁷ Gemuetlich (gemütlich) : qui reflète l'univers familial, où l'on se sent bien, convivial.

du roman, responsable de tous les crimes du roman, ne fait pas partie des domestiques, doit avoir un motif personnel pour commettre le crime. L'auteur des romans policiers doit employer des moyens rationnels et scientifiques, autant pour le crime que pour la découverte du criminel, doit faire apparaître le fin mot de l'énigme tout au long du roman, doit renoncer aux longs passages descriptifs, aux analyses subtiles ou atmosphériques, sans pourtant éliminer certaines descriptions indispensables, ne doit pas choisir le coupable parmi les professionnels du crime, n'a pas le droit d'employer des trucs et des ruses autres que ceux que le coupable emploie lui-même vis-à-vis du détective, tels que : un bout de cigarette trouvé à l'endroit du crime identique aux cigarettes du suspect ; séance de spiritisme truquée où le criminel se dénonce ; fausses empreintes digitales ; alibi constitué au moyen d'un mannequin ; chien qui n'aboie pas car il connaît l'intrus ; ressemblance entre le coupable et son jumeau ou un parent ; seringue hypodermique et sérum de la vérité ; meurtre commis dans une pièce fermée en présence des représentants de la police ; associations de mots pour découvrir le coupable ; déchiffrement d'un cryptogramme par le détective ou découverte d'un code chiffré¹²⁸.

Et pourtant, les règles de Van Dine ne sont pas respectées entièrement par les auteurs de romans policiers. Par exemple, dans les romans d'Agatha Christie, *La Mystérieuse Affaire de Styles* ou *Mort sur le Nil*, on trouve, pourtant, une intrigue amoureuse. Dans le roman *Le Noël d'Hercule Poirot* l'assassin est l'inspecteur de police Sugden, le fils illégitime de Simeon Lee, qui mène lui aussi une enquête, à côté de Poirot et de l'inspecteur Japp. Récemment, le nouveau roman policier mêle les sociétés secrètes dans le roman policier, par exemple les romans classifiés comme policiers-historiques de Dan Brown font référence à plusieurs sociétés secrètes comme Opus Dei, la Franc-maçonnerie et l'Illuminati.

En étudiant le roman policier simenonien on retrouve beaucoup de passages descriptifs, des monologues intérieurs et des digressions introspectives qui coupent le fil de l'action policière, mais qui confèrent en même temps la littérarité et la spécificité au texte policier simenonien ainsi que son titre de noblesse.

3.4. Le schéma actantiel du récit policier

Pour présenter le schéma actantiel du récit policier il faudrait analyser quelques éléments de narratologie. Un texte se compose de mots, d'un langage, mais aussi il renvoie aux rapports appelés « *in praesentia* », éléments présents dans le récit et « *in absentia* », éléments absents du récit qui renvoient au sens, à la symbolisation

¹²⁸ Conformément <http://id.erudit.org/iderudit/50235ac>, consulté le 7 juin 2016.

de l'œuvre : « Un certain signifiant 'signifie' un certain signifié, 'tel fait en évoque un autre, tel épisode symbolise une idée, tel autre illustre une psychologie' »¹²⁹.

Les rapports « in praesentia » sont syntagmatiques et se réfèrent à la construction du récit, tandis que les rapports « in absentia » sont paradigmatiques et se réfèrent à la signification du récit. La loi qui régit l'enchaînement des faits dans un récit est la causalité ; les personnages entament des relations mutuelles, des rapports d'antithèse et de gradation tandis que les mots engendrent un rapport de signification, un rapport signifiant : « En linguistique, ces oppositions sont appelées des rapports syntagmatiques (*in praesentia*), visant l'aspect syntaxique, et paradigmatiques (*in absentia*), visant l'aspect sémantique du langage »¹³⁰.

En ce qui concerne le statut des personnages, appelés aussi « caractères », ceux-ci se soumettent à la notion d'action, dans la vision de la poétique d'Aristote. Cependant, les auteurs ont essayé d'attribuer une perspective psychologique à leurs personnages pour ne plus les assimiler et subordonner à la notion d'action. Pourtant, les narratologues n'ont pas considéré le personnage comme ayant une essence. En narratologie, le personnage, résultant de l'imagination de l'auteur, appartient à la fiction. Celui-ci est soit pure fiction, soit un personnage historique, soit un mélange de divers modèles, soit une personne réelle aux éléments fictifs. Il définit sa relation avec la réalité comme inconstante et ambiguë. Vladimir Propp réduit le rôle du personnage à une typologie simple, tandis que Boris Tomachevski constate le rôle insignifiant du héros et l'irrélevance ou même l'absence de ses traits caractéristiques dans le récit.

Algirdas Julien Greimas propose une description et une classification des personnages en fonction de ce qu'ils font et non pas de ce qu'ils sont. D'ici le nom d'actant attribué aux héros: sujet, objet, selon l'axe sémantique où il participe. Le héros peut participer à trois actes sémantiques : « la communication », « le désir (la quête) » et « l'épreuve ». Après avoir analysé un roman psychologique, Todorov décrit les trois grands rapports entre les personnages qu'il appelle, selon la formule de Greimas, « prédicats de base » : désirer, communiquer, participer/aider. Pour définir les rôles ou les fonctions des personnages dans l'intrigue, il faudrait connaître les sphères d'action auxquelles ils participent.

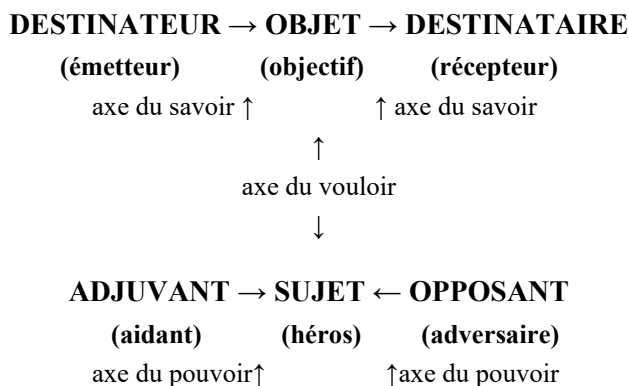
3.4.1. Les rapports entre les actants dans le schéma actantiel

Analysant un volume de contes de fée russes et essayant d'établir leur structure, Vladimir Propp constatait une typologie similaire où la notion de personnage, notion instable qui représente une variable et non pas une constante, est substituée par la

¹²⁹ Jeanrenaud, Magda, *op.cit.*, p. 161.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 162.

notion de sphère d'action. Celle-ci se compose de sept constantes : le Héros, le faux Héros, la Princesse, le Mandateur – le père de la Princesse – le Donateur, l'Agresseur, l'Auxiliaire. Greimas va remplacer la terminologie par destinateur/destinataire, adjuvant/opposant. Tout récit fonctionnerait ainsi selon le schéma général de Greimas, appelé aussi modèle actantiel :



Ainsi, le récit représente l'histoire de la quête où part le sujet. Les relations entre les actants sont bien définies : le destinateur et le destinataire se trouvent ainsi dans une relation de « savoir-faire » et la relation entre l'adjuvant et l'opposant est celle de « pouvoir-faire ». La relation entre le sujet et l'objet est celle de « vouloir-faire ».

« La relation destinateur/destinataire implique un *savoir-faire* ; celle du sujet/objet un *vouloir-faire* et, enfin, celle de l'adjuvant/opposant un *pouvoir-faire*. Les actants sont des entités abstraites, non figuratives, anonymes, qui assument pour ainsi dire des rôles, entités figuratives animées, mais toujours anonymes [...] »¹³¹.

Greimas propose aussi le terme 'acteur', « entité figurative animée qui s'individualise au niveau du texte »¹³², un actant pouvant se manifester au niveau du discours par plusieurs acteurs, un seul acteur pouvant représenter un éclectisme, une fusion de plusieurs actants. Le sujet est uni à l'objet par la fonction de la quête, le destinateur et le sujet établissant un contrat qui impose une épreuve au sujet. L'épreuve est « qualifiante » – le sujet se qualifie pour émettre des prétentions et se rend digne d'être aidé par des adjuvants, « principale » – elle doit être accomplie et « glorifiante » – elle apporte la gloire au sujet.

En ce qui concerne les prédicats, ceux-ci sont aussi des unités abstraites, se rapportant aux actants d'une manière dynamique – les prédicats du faire (de fonction) ou de manière statique – les prédicats de l'être (de qualification). Les prédicats de

¹³¹ Jeanrenaud, Magda, *op.cit.*, p. 169.

¹³² *Ibidem*.

fonction ou de qualification sont des prédicats de base ou des modalités. Les modalités du faire seraient : « pouvoir », « savoir », « vouloir » et les modalités de l'être seraient organisées selon l'opposition « être/paraître : le vrai » (être et paraître), « le faux » (ne pas être et ne pas paraître), « le secret » (être mais ne pas paraître) et « le mensonge » (paraître mais ne pas être).

Le roman policier, comme nous allons voir, place son action et ses actants sous le régime vérité – mensonge. Greimas diversifie les structures actantielles lorsqu'il introduit les concepts de « compétence » et de « performance » qui remplacent le concept « d'épreuve ». Dans la narration, la compétence suppose le vouloir-faire, le pouvoir-faire et le savoir-faire du héros. Celui-ci doit d'abord acquérir une compétence et ensuite performer; la narration devient ainsi un labyrinthe de rôles des actants, rôles joués par les acteurs.

3.4.2. Le carré herméneutique de Dubois dans le roman policier

Si l'on applique le schéma actantiel de Greimas au roman policier, le sujet (le détective ou l'inspecteur de police) part à la quête d'une personne (le criminel) et non pas d'un objet. La quête se transforme en enquête et l'objet de l'enquête est l'assassin ainsi que l'acte qu'il a commis. Dans le roman policier classique l'espace entre le début, où la victime fait son apparition, et le final, où est dévoilé le coupable, est occupé par le détective ou l'enquêteur. Dubois précise que les deux actants opposés dans le roman policier, l'assassin et la victime se situent sur l'axe de la lutte, tandis que l'autre couple d'actants opposés, l'enquêteur et le criminel, est placé sur l'axe de la quête.

« [...] Coupable et victime s'inscrivent sur l'axe – narratif et sémantique, de la *lutte*, au travers crime. Et l'on peut observer qu'ils se définissent mutuellement. Détective et coupable s'inscrivent sur l'axe de l'enquête ou plus essentiellement de la *quête*, au travers de l'enquête »¹³³.

Le coupable se trouve entre les deux axes, il est le sujet d'un assassinat, d'un acte criminel qu'il a accompli et il crée une image renversée et erronée de l'enquête qui le vise. Le crime par lequel débute le roman policier montre qu'il y a une lutte criminelle qui se situe avant la quête. Cette lutte affecte en quelque sorte l'enquête menée par l'investigateur, qui essaie chaque fois d'annihiler ceux qui empêchent l'enquête. Le roman policier dégénère vers une forme romanesque ancienne, similaire au roman d'aventures où les mésaventures et les péripéties prolifèrent et où les bons et les méchants s'affrontent d'une manière épique. Le modernisme du récit policier

¹³³ Dubois, Jacques, *Un carré herméneutique: la place du suspect dans Le Roman Policier et ses personnages* sous la direction d'Yves Reuter, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1989, p. 173–174.

consiste à détacher l'enquête de son héros, des implications matérielles et physiques et de la conduire sur la voie de la pure spéculation. Dubois affirme que le détective doit devenir un habile décrypteur de signes et de codes et la fonction de détection est une relation complexe, difficile à être transposée dans le texte. L'interprétation des signes ne doit pas cependant se détacher du texte car elle peut réduire le roman à un jeu abstrait de l'énigme et le dépouiller de tout sens romanesque.

En ce qui concerne la fonction narrative, elle est remplie par un confident du détective, soit Hastings ou Watson que Dubois appelle « l'oreille du sujet actant mais aussi son substitut narratif »¹³⁴. Il devient à son tour investigateur et l'histoire qu'il veut déchiffrer est, au fait, l'histoire du coupable ; maître des destins, le coupable est semblable à l'auteur qui détient des secrets, se dissimule, tend des leurres et des pièges. Dubois reprend et raffine le schéma actantiel de Propp et de Greimas, en observant que le coupable ne fait pas l'objet de l'enquête, même si c'est celui-ci que l'investigateur cherche ; le processus de détection n'est pas conduit dès le début, d'une manière fonctionnelle, vers le coupable. L'objet de l'enquête est, au fait, le suspect, il est le point de focalisation de l'enquête menée par l'investigateur et il représente la question qui trouve la réponse dans le coupable. Le suspect est un actant fluctuant, labile, incertain, instable ; il se multiplie, il est abstrait, protéique et prolifique, il est la figure emblématique de la duplicité. La suspicion varie en fonction du degré et du moment. On suspecte tous les personnages, mais on ne les suspecte pas tous au même moment ou au même degré.

« Le suspect [...] allie en lui le vrai et le faux, le noir et le blanc. Son statut est foncièrement d'ambivalence et d'équivoque. [...] L'incertitude qui le marque veut aussi que, en plus d'un roman, il sorte de son rôle d'attente et 'double' le détective, tantôt pour démontrer son innocence et faire sortir du silence le vrai coupable (Simenon, *L'Affaire Saint-Fiacre*), tantôt pour attirer l'attention sur son crime en manière de bravade (Simenon, *La Tête d'un homme*). [...] La catégorie du suspect semble bien foncière »¹³⁵.

Dubois propose deux schémas actantiels, qu'il appelle carrés herméneutiques, où il inclut la catégorie du suspect et du coupable et où il fait la distinction entre l'histoire du crime et celle de l'enquête, entre le régime de vérité et celui de mensonge. Ce carré herméneutique marque deux oppositions, l'une entre les deux régimes et l'autre entre les deux histoires.

Dubois souligne le fait que le carré a une structure stable, mais elle n'est pas figée, compte tenu de la mobilité du suspect et il suggère une lecture circulaire de cette structure :

¹³⁴ *Ibidem*, p.174

¹³⁵ Dubois Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Armand Colin, 2006, Paris, pp. 90–91.

« Le coupable instaure la victime ; la victime mandate l'enquêteur ; le détective investigate le suspect ; le suspect révèle le coupable. [...] La disposition carrée n'est pas plus fermée qu'elle est figée. Déjà chaque rôle est porté à se manifester en plusieurs personnages. Nécessite pour le suspect ; variante fertile en ce qui concerne le détective. [...] Le détective s'entoure de collaborateurs et d'experts, ses *adjoints* ; le coupable a, bien souvent, ses *complices*. Et l'on songe ici aux 'adjuvants' et 'opposants'. [...] Impotente, la victime requiert un mandataire qui va la représenter et en appeler à l'instance policière. Si ce mandataire demeure anonyme, indéfini, c'est alors la Loi, l'Institution qui réclame l'enquête. [...] Effective, la duplication est consubstantielle à la catégorie du suspect »¹³⁶.

Et c'est le travail de l'enquêteur de déceler l'ambivalence du suspect. Mais les questions restent toujours, car on ne peut pas savoir qui dit la vérité et qui ment. On ne sait pas si les témoins ne déforment pas les faits consciemment ou inconsciemment.

Dubois présente des modèles de carrés herméneutiques¹³⁷. La présence du suspect dans le schéma actantiel transforme le triangle du jeu de rôle dans un carré des actants, carré qui fonctionne selon une « double opposition »¹³⁸, celle de « l'histoire du crime » versus « l'histoire de l'enquête » et en même temps selon un double régime, « le régime de la vérité » opposé au « régime du mensonge ». La victime et l'enquêteur se trouvent sur l'axe du régime de la vérité, opposés au coupable et au suspect qui fonctionnent sur l'axe du régime du mensonge. En même temps, la victime et le coupable fonctionnent sur l'axe du crime, tandis que l'enquêteur, le suspect et le coupable agissent sur l'axe de l'enquête.

H I S T O I R E	crime	VICTIME	COUPABLE
	enquête	ENQUÊTEUR	SUSPECT
		vérité	mensonge
		RÉGIME	

Le deuxième carré herméneutique proposé par Dubois comprend les fonctions auxiliaires des actants, la victime a le rôle de mandataire, déclenchant la quête de l'enquêteur, tandis que le suspect accomplit, presque toujours, le rôle de témoin, et le coupable pourrait parfois accomplir le rôle de complice.

¹³⁶ *Ibidem*, p.92–93.

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 92, 94, 96

¹³⁸ *Ibidem*, p. 91

H I S T O I R E	crime	VICTIME mandataire	COUPABLE complice
	enquête	ENQUÊTEUR lieutenant	SUSPECT témoin
		vérité	mensonge
RÉGIME			

Sur ce schéma, Dubois réalise le carré herméneutique du roman *L'Affaire Saint Fiacre* de Simenon.

H I S T O I R E	crime	VICTIME mandataire Gautier fils	COUPABLE complice Gautier père
	enquête	ENQUÊTEUR lieutenant MAIGRET Maurice	SUSPECT témoin MAURICE/ MÉTAYER LES 2 GAUTIER curé/ docteur
		vérité	mensonge
RÉGIME			

Conformément au carré herméneutique de Dubois, nous avons réalisé les schémas actantiels de trois romans policiers d'Agatha Christie, romans considérés des policiers classiques et de trois romans policiers de Georges Simenon pour en saisir les différences et les ressemblances de construction entre les romans policiers simenoniens et les romans policiers classiques:

Schéma actantiel du roman *Meurtre en Mésopotamie* – Agatha Christie

H I S T O I R E	crime	VICTIME Mme Louise Leidner	COUPABLE M. Eric Leidner
	enquête	ENQUÊTEUR Hercule Poirot	SUSPECT Richard Carey/ Mlle Johnson/ Père Lavigny
		vérité	mensonge
RÉGIME			

Schéma actantiel du roman *Mort sur Nîle* – Agatha Christie

H I S T O I R E	crime	VICTIME Linett Ridgeway	COUPABLE Jacqueline de Bellefort (Jackie)/ Simon Doyle
	enquête	ENQUÊTEUR Hercule Poirot	SUSPECT Tim Allerton/ Guido Richetti/ Louise Bourget
		vérité	mensonge
RÉGIME			

Schéma actantiel du roman *La Mystérieuse Affaire de Styles* – Agatha Christie

H I S T O I R E	crime	VICTIME Mme Emily Inglethorp	COUPABLE M. Alfred Inglethorp/ Mme Evelyn Howard
	enquête	ENQUÊTEUR Capitaine Hastings, Hercule Poirot/ Inspecteur Japp de Scotland Yard	SUSPECT M. Alfred Inglethorp/ Mme Evelyn Howard/ John Cavendish/ Mary Cavendish/ Lawrence Cavendish/ Cynthia Murdoch
		vérité	mensonge
RÉGIME			

Schéma actantiel du roman *Maigret et la jeune morte* – Georges Simenon

H I S T O I R E	crime	VICTIME Louise Laboine	COUPABLE Albert Falconi, patron du bar et gangster Bianchi, l'homme de Falconi
	enquête	ENQUÊTEUR Inspecteur Jules Maigret	SUSPECT Jeannine Armenieu
		vérité	mensonge
RÉGIME			

Schéma actantiel du roman *La nuit du carrefour* – Georges Simenon

H I S T O I R E	crime	VICTIME M. Isaac Goldberg Mme Goldberg		COUPABLE Guido Ferrari	
	enquête	ENQUÊTEUR Inspecteur Jules Maigret		SUSPECT Carl Andersen M. Michonnet	
		vérité		mensonge	
			RÉGIME		

Schéma actantiel du roman *Maigret à Vichy* – Georges Simenon

H I S T O I R E	crime	VICTIME Mme. Hélène Lange		COUPABLE Louis Pélardeau	
	enquête	ENQUÊTEUR Inspecteur Maigret/ Lecœur		SUSPECT Francine Lange	
		vérité		mensonge	
				RÉGIME	

3.4.3. La déviance de la structure classique du roman policier chez Simenon

Dans les romans policiers simenoniens étudiés nous avons remarqué les schémas narratifs selon lesquels ces romans fonctionnent et nous pouvons affirmer qu'ils présentent certains écarts de la structure du roman policier classique. Si dans le romans d'Agatha Christie le coupable apparaît dès le début du roman et le lecteur peut soupçonner le criminel selon les faits que l'auteur présente, chez Simenon le coupable apparaît à la fin et le lecteur n'a aucun indice pour le soupçonner. On peut dire que Simenon transgresse le pacte avec le lecteur, car ses romans n'ont pas de suspects. Seulement vers la fin des romans le lecteur se rend compte que Maigret soupçonne un personnage ou un autre. Simenon a ignoré plusieurs règles énoncées par Van Dine : le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème ; le coupable doit être divulgué par une série de déductions et non pas par accident, par hasard, ou par confession spontanée ; le coupable doit toujours être une personne qui a joué un rôle plus ou moins important dans l'histoire, c'est-à-dire que le lecteur le connaît et le trouve digne d'être soupçonné. Accuser de crime, au dernier chapitre, un personnage que l'auteur vient d'introduire ou qui a joué dans

l'intrigue un rôle tout à fait insignifiant serait, pour l'auteur, un témoignage où il avoue son incapacité de se mesurer avec le lecteur.

Chez Simenon, le coupable n'est pas un personnage principal que le lecteur haït, le lecteur et le détective n'ont pas de chances égales dans la découverte du coupable et, de même, le coupable n'est pas découvert par des déductions logiques mais par une confession spontanée.

Dans certains romans Simenon introduit le suspect ou les suspects qui s'avèrent coupables dès le début – *Le pendu de Saint – Pholien*, *Le fou de Bergerac* – mais il ne renonce pas à la confession spontanée en faveur de la démarche raisonnée, logique. La personnalité de Maigret, son profil massif et lourd, sa qualité de persuasion, sa placidité, intimident le suspect qui finit par reconnaître son crime. D'ailleurs, chez Simenon on ne rencontre pas de raisonnement déductif, comme chez Agatha Christie, mais des introspections-déductions où Maigret se pose des questions sur le motif du crime, sur les routines quotidiennes de la victime, sur son comportement, ses petits habitudes et sur la personnalité de l'assassin. Chez Simenon, le crime est un accident, une conjecture malheureuse due à la colère dans *Maigret à Vichy*, à l'ivresse – *Le pendu de Saint – Pholien* – ou à la folie, à une maladie mentale, à une déviance sexuelle – *Le fou de Bergerac*. Comme Meursault, le personnage camusien, les criminels de Simenon veulent trouver une solution pour s'évader et ils commettent un crime qui n'a pas de justification, sans se rendre compte de l'inutilité de leur acte. En analysant les romans de Georges Simenon, Jacques Dubois réalise un schéma que l'auteur applique dans ses romans :

- « a) à la faveur d'un événement, le héros rompt avec ses habitudes, ses fonctions et les normes de son milieu;
- b) sa rupture est consacrée par un crime;
- c) il connaît l'évasion, l'aventure et un certain envers des choses dans un monde trouble;
- d) sa " libération " est consacrée par une rédemption;
- e) il échoue, soit qu'il devienne fou, soit qu'il revienne au départ avec une impression de néant;
- f) toutefois, le héros a conquis, en cours d'expérience, une sorte de lucidité et il a dressé un bilan de soi »¹³⁹

Nous avons appliqué ce schéma sur quelques romans policiers simenoniens : *Maigret à Vichy*, *Le fou de Bergerac* et *Le pendu de Saint-Pholien*.

Dans *Maigret à Vichy*, Louis Pélardeau, industriel marié, rencontre Hélène Lange à Paris et il devient son amant. Lorsque Francine, la sœur d'Hélène est enceinte, Hélène annonce à son amant que c'est elle-même qui est enceinte et quitte son amant. Après la naissance de l'enfant qui est inscrit à l'état civil comme l'enfant

¹³⁹ Dubois Jacques, *Simenon et la déviance*. In: Littérature, n°1, 1971. Littérature Février 1971. p. 64; http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2499, consulté le 15 août 2017.

d'Hélène, celle-ci demande à Pélardeau de l'argent pour élever son fils, sans dévoiler son adresse. Pélardeau se laisse chanter par son amante, parce qu'il ne veut pas que sa femme connaisse la vérité et pour éviter un scandale. Il la retrouve accidentellement quelques années plus tard, lorsqu'il vient pour une cure à Vichy, accompagné par sa femme. Il suit Hélène, entre dans sa maison et lui demande des explications sur le garçon qu'il croit son fils. Il exige de le voir, sans savoir qu'il était mort, sans savoir que ce n'était pas son fils. Hélène ne dit rien et, énervé par son mutisme, il l'étrangle dans un accès de colère. Selon le schéma de Dubois, Louis Pélardeau vit un événement qui le fait transgresser les normes sociales et qui le transforme dans un déviant¹⁴⁰ : il devient l'amant d'Hélène Lange et vit une vie double. La conséquence de cet événement est qu'il devient la victime d'une escroquerie et d'un chantage. Il transgresse les normes de son cercle social et cette transgression est confirmée par un crime. À la suite de cette expérience il a acquis de la lucidité, mais il échoue, il est arrêté par la police et ultérieurement condamné, action équivalente à un suicide moral et social.

Dans le roman *Le fou de Bergerac* Maigret est intrigué par l'attitude bizarre d'un homme avec lequel il voyage dans le même compartiment de train. Lorsqu'il saute du train, Maigret le suit, mais il est blessé par un coup de feu. Maigret est hospitalisé dans une petite ville qui s'appelle Bergerac et il commence à mener une enquête aidé par sa femme et par son ami, Leduc. Un jour, la police trouve le cadavre d'un vagabond, un « fou » et Maigret découvre qu'il s'agit du cadavre de l'homme au comportement bizarre qu'il a vu dans le train ; il s'appelait Samuel Meyer et était un escroc et un criminel en série qui avait tué plusieurs femmes en Amérique. Il a été condamné à mort en Algérie, mais son fils, le docteur Rivaud, avait réussi à le déclarer mort et à trouver un cadavre qui lui ressemblait. Il s'était enfui en Amérique où il avait commis plusieurs crimes, ensuite il est revenu en France où il a repris ses crimes. Le docteur Rivaud le tue, mais Maigret découvre que la belle-sœur de Rivaud, Françoise, est l'amante de celui-ci et qu'elle a un enfant avec lui. Lorsque Maigret dévoile la vérité et lorsqu'il veut l'arrêter, Rivaud et Françoise se suicident. Conformément au schéma de Dubois, Samuel Meyer échoue dans son cercle social, il est un déviant, il devient fou, ce qui consacre la rupture avec son milieu social et la transgression des normes sociales par des crimes. Il s'évade grâce à la folie, il connaît des aventures mais sa libération est temporaire et illusoire. Meyer est irrécupérable, la seule solution pour lui est le suicide ou la liquidation physique, mais il est inconscient et incapable de le faire. Le docteur Rivaud et Françoise, sa belle-sœur et maîtresse, sont tous les deux des déviants qui ont transgressé les normes sociales. Ils ont un secret qui est très bien gardé, leur affaire d'amour, mais

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 62–63.

le docteur doit garder aussi le secret de son père, un évadé avec des problèmes psychiques. Le docteur Rivaud consacre sa rupture du cercle social par un crime, il tue son père. Ils échouent tous les deux et la seule solution pour eux est le suicide.

Dans le roman *Le pendu de Saint-Pholien* Maigret observe le comportement bizarre d'un homme qu'il voit dans un café à Bruxelles. Il le suit, substitue la valise de l'inconnu, et, lorsque celui-ci s'en aperçoit, se suicide dans sa chambre, dans la ville de Brême. Maigret découvre que le jeune s'appelait Philippe Jeunet et que dans la valise il y avait un vieux costume démodé, taché de sang. Maigret rencontre un certain businessman, Van Damme, venu à la morgue pour voir le cadavre de Jeunet. Une fois rentré à Paris, Maigret découvre que le vrai nom de Jeunet est Lecocq d'Arneville et qu'il faisait partie d'un cercle d'amis parmi lesquels Van Damme, Belloir, Janin et Lombard. Lorsqu'ils étaient étudiants, ils avaient fondé une société secrète avec Klein et Willy Mortimer qui était riche. Dans l'atmosphère bizarre, morbide, médiévale de la chambre de Klein à Liège, ils consommaient beaucoup d'alcool et discutaient des idées philosophiques, excentriques, libertines, de la poésie, surtout de la poésie de François Villon. Ravi de l'idée de commettre un crime, Klein tue Willy Mortimer aidé par Belloir. Témoins au crime, les autres gardent le secret et se dispersent. Klein est hanté par le crime et se suicide, d'Arneville devient alcoolique, mais les autres reprennent leurs vies après cette expérience. Selon le schéma de Dubois, ces personnages sont des déviants qui, pour une période de temps, transgressent les normes de la société. Ils sont des aliénés qui veulent paraître des rebelles et qui fondent une société secrète. Klein est le véritable déviant du cercle des damnés, c'est lui le vrai rebelle, un alcoolique aux idées de génie. Ils connaissent l'évasion illusoire et l'aventure, leur rupture du cercle social, leur libération est consacrée par un crime. Klein échoue, il devient fou et se suicide, Lecocq d'Arneville devient un alcoolique et un chantageiste qui demande de l'argent à Belloir, devenu entretemps directeur de banque, argent qu'il brûle. Sans l'objet du chantage, la valise au costume taché de sang de Willy Mortimer, d'Arneville se suicide. Plus faibles, Klein et d'Arneville, hantés par le crime et par des remords, se suicident. Les autres déviants reviennent dans la société mais l'expérience les a changés radicalement. Au cours de cette expérience, ils ont acquis de la lucidité, mais ils ont le vague sentiment de néant, de vide. Leur rédemption ne fait pas disparaître l'événement qu'ils ont vécu.

Après avoir étudié la structure du roman policier simenonien nous avons découvert un hiatus, une déviance au niveau de la construction du suspense, élément central dans le roman policier qui, chez Simenon, se dilue dans les descriptions :

« Un coup de feu claqua sec et Maigret porta la main à sa poitrine, regarda autour de lui, ne vit rien, mais entendit des pas qui s'éloignaient dans la rue Pigalle.

Il parcourut encore quelques mètres, comme entraîné par la force acquise. Le portier accourut et le soutint, des gens sortaient du *Pickwick's* pour voir ce qui se passait. Parmi eux, Maigret distingua la figure crispée du danseur ». (Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1975, p.88).

Les descriptions continuent aussi dans le chapitre suivant. Il est à remarquer que tous les romans policiers sont construits d'une manière similaire au niveau de la disposition des personnages et de leurs rôles dans l'action du roman. Dubois observe que le réseau des relations entre les personnages d'un roman devient un mécanisme dramatique, un espace chargé de significations. Nous nous demandons quelle est la dimension symbolique des fonctions des personnages et qui occupent la première place dans le roman policier. Le détective, qui est toujours prêt à intervenir, la victime inerte depuis le début du récit ou le coupable qui est, lui aussi, toujours prêt à agir et qui a déclenché, par son acte criminel, le mécanisme de la déduction et de l'enquête. Dubois précise que le coupable est absent entre les deux pôles du roman, le début, où il est mentionné par la question primordiale : « qui a tué ? » et la fin du roman où il est indiqué par la réponse définitive fournie par l'investigateur : « X est l'assassin ». Le coupable reste, tout au long du roman, sinon absent, du moins déguisé en suspect. Jadis il représentait le Mal, mais dans le récit moderne, qui est le roman policier, le Mal est converti en Faute, l'appareil judiciaire étant le garant.

La Victime a un statut complexe, elle est le signe d'une absence et en même temps elle fait possible toute la construction du roman policier. Elle est semblable à un fantôme qui hante le texte dès le début jusqu'à la fin. Le Suspect est, à son tour, ambivalent et élusif; situé à la frontière du vrai et du faux, sa duplicité affecte tous les autres personnages, à cause de son discours équivoque, mais aussi à cause des relations ambiguës entre les personnages. Son image est double – il pourrait être un potentiel Coupable et un Témoin crédible.

« Dans un univers où tout fait signe et invite au déchiffrement, le Suspect est par excellence la personne dépositaire du Signe dans la mesure où ce dernier est perpétuelle manœuvre sur un signifiant et un signifié, donc l'objet à double face »¹⁴¹.

Le Détective n'est pas un personnage quelconque qui joue le rôle de justicier. Il représente la Loi, l'Autorité, tel qu'il est perçu par le lecteur, car le détective cherche et trouve l'explication d'une histoire qui lui est imposée.

Nous avons réalisé le schéma actantiel du roman policier simenonien, mais ce qui constitue la spécificité du roman simenonien ce sont les monologues intérieurs, les digressions introspectives, les descriptions des états d'âme des actants :

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 100.

« Tout à coup, entre deux petites gares dont il n'aurait pu dire le nom et dont il ne vit presque rien dans l'obscurité, sinon des lignes de pluie devant une grosse lampe et des silhouettes humaines qui poussaient des chariots, Maigret se demanda ce qu'il faisait là. Peut-être s'était-il assoupi un moment dans le compartiment surchauffé ? Il ne devait pas avoir perdu entièrement la conscience car il savait qu'il était dans un train ; il en entendait le bruit monotone ; il aurait juré qu'il avait continué à voir, de loin, dans l'étendue obscure des champs, les fenêtres éclairées d'une ferme isolée. Tout cela, et l'odeur de suite qui se mélangeait à celle de ses vêtements mouillés, restait réel, et aussi un murmure régulier de voix dans un compartiment voisin, mais cela perdait en quelque sorte de son actualité, cela ne se situait plus très bien dans l'espace, ni surtout dans le temps. [...]

Est-ce que Maigret était triste ? C'était plus vague que ça. Il ne se sentait pas tout à fait dans sa peau. Et d'abord, ces trois jours il avait trop bu, parce que c'était nécessaire, mais sans plaisir ». (Simenon, Georges, *Maigret a peur*, Presses de la Cité, Paris 1968, pp. 5–7)

La modernité de Simenon réside dans le déplacement de l'accent mis sur l'enquête et sur le raisonnement déductif vers les métatextes¹⁴² descriptifs qui occupent une grande partie dans ses romans; en réalité, ce sont ces métatextes qui créent le style, la poétique, la forme et la spécificité du roman policier simenonien.

Dans le quatrième chapitre nous allons analyser, d'une manière comparative, le texte cible roumain et le texte cible anglais de certains textes extraits des romans simenoniens pour voir en quelle mesure les traducteurs roumains et anglais ont respecté la spécificité et la poétique du texte original.

Nous analyserons aussi le sociolecte policier de l'univers diégétique simenonien et sa traduction en roumain et en anglais pour relever les spécificités du sociolecte des policiers, s'il y en a un spécialisé, et quel registre de langue a été choisi par les traducteurs dans les deux versions.

3.4.4. Le jeu des voix et de la focalisation dans le roman policier simenonien

Bernard Alavoine¹⁴³ remarquait la complexité et l'originalité de l'œuvre simenonienne grâce aux jeux avec la focalisation, le point de vue et la voix narrative. Étant un descendant de la tradition de la littérature populaire, Simenon est familiarisé avec le point de vue omniscient, avec la focalisation zéro. Il a réussi à se débarrasser de l'omniscience dans *Pietr-le-Letton* pour essayer à trouver une modalité d'écriture plus rapprochée du héros. Il choisit le jeu entre la focalisation interne, soit fixe, soit

¹⁴² Nous employons le terme « métatexte » au sens défini par Christophe Gelly dans l'ouvrage *Le chien des Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2005 (voir p. 95 de notre ouvrage).

¹⁴³ Alavoine, Bernard, *Qui raconte l'histoire chez Simenon? Originalité du jeu avec la voix et le point de vue*, *Cahiers de Narratologie Analyse et théorie narratives* 10.1 | 2001, La voix narrative, URL: <http://narratologie.revues.org/6913>, DOI: 10.4000/narratologie.6913, ISSN: 1765-307X

variable, et la focalisation externe avec des caractéristiques propres au roman populaire, tel que le jeu des doubles. Dans les romans de la *Série Maigret* publiés aux Presses de la Cité à partir 1945, Simenon recourt à la focalisation interne, mais il emploie plusieurs voix dans ses récits, telles que la voix des suspects, du commissaire Maigret, de ses collaborateurs. Le point de vue de Maigret y est présent pour censurer et épurer les informations livrées au lecteur; dès le début du roman Maigret partage aux lecteurs ses sentiments, ses pensées, ses états d'âme.

« Les *incipit* de romans de la maturité ne laissent aucun doute : le narrateur voit non seulement avec Maigret, mais saisit ses moindres mouvements, ses humeurs, ses sensations et parfois ses pensées. Grâce au discours indirect libre, le lecteur a aussi accès à la voix de Maigret. D'une façon générale le point de vue et la voix lui permettent d'entrer dans l'intimité de Maigret, ce qui donne l'illusion d'accéder au produit de ses réflexions. Cela reste une illusion car le commissaire révèle plus ses humeurs qu'il ne fait état de sa pensée. Maigret donne ainsi à voir sur les personnages en filtrant les informations: le suspense relatif des enquêtes impose en effet la découverte progressive des réflexions du commissaire avant la révélation finale. Dans cette perspective, il faut donc remarquer que le point de vue de Maigret est un procédé narratif qui se révèle plus complexe qu'il n'y paraît en première analyse : une sorte de focalisation interne « sélective » et une voix autocensurée qui permettent d'occulter certains indices ou certaines déductions de l'enquête avec l'usage de paralipses volontaires »¹⁴⁴.

Ce qui domine le récit policier simenonien est le point de vue de Maigret et sa voix, à côté des voix des suspects, des ses subordonnées ; sa voix s'inscrit dans une polyphonie grâce aux dialogues et au « "discours attributif" particulièrement explicite »¹⁴⁵. Pour créer le suspense, le narrateur choisit de filtrer les informations et de cacher une partie d'investigations et d'explications. Dans ce cas la focalisation interne joue un rôle important dans la structure du roman policier, notamment dans l'élaboration du suspense, élément-clef du roman policier.

Dans ses romans policiers nous avons observé que Simenon fait alterner la narration hétérodiégétique – extradiégétique avec la narration homodiégétique – intradiégétique, la voix du narrateur hétérodiégétique qui raconte l'histoire à la III^{ème} personne et qui n'est pas un personnage dans l'histoire avec la voix du narrateur homodiégétique, qui est un personnage dans le récit. Simenon réalise avec succès un jeu successif des points de vue, entre la focalisation externe et interne. C'est pourquoi on peut considérer les descriptions de la ville et des états d'âme des personnages comme des métatextes descriptifs. Chez Simenon, les descriptions des décors n'offrent pas d'indices pour que les lecteurs, à côté, ou avant le détective, les observent et en tirent des conclusions, comme dans les romans d'Agatha Christie ou de Conan Doyle.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.51.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.52.

Chez Simenon le décor devient substance, il est palpable, il est décrit pour créer une tension, pour calmer une situation ou pour faire observer l'état d'âme de Maigret.

Bernard Alavoine remarque dans son article le jeu des voix par lequel Simenon assure l'originalité et la spécificité de son œuvre. Ainsi Simenon réussit à manipuler le lecteur et, par des dédoublements successifs, apparaît sous plusieurs voix, la voix narrative et les voix d'autres personnages:

« Mais le jeu ne se limite pas à une simple inversion : un lecteur un peu attentif remarque que Simenon se sert de son « double » pour expliquer et corriger certaines erreurs ou invraisemblances des enquêtes de Maigret (par exemple la mise à la retraite prématurée du commissaire ou la mort, puis la résurrection de l'un de ses inspecteurs). Le personnage fictif vient alors au secours du romancier négligent ! Plus intéressant encore est le jeu qui consiste à décrypter dans les paroles de Maigret-narrateur des séquences entières qui auraient pu être prononcées par Simenon: ainsi dans le chapitre III des *Mémoires de Maigret*, la représentation subjective du père du vrai-faux commissaire est très proche de la réalité, c'est-à-dire de Désiré Simenon, père du romancier. [...] D'une manière générale, la confusion volontaire ou non entre le romancier et son héros ne fait que traduire les jeux multiples avec le point de vue et la voix: Georges Simenon a véritablement développé des pratiques narratives qui ont parfois déconcerté le lecteur ou agacé la critique »¹⁴⁶.

3.5. La poétique de l'espace dans le roman policier simenonien

Simenon aime décrire des espaces ouverts ou clos, des maisons, des villes, des villages à une volupté et précision balzaciennes. À la différence des descriptions dans les romans policiers qui ont une fonction précise, les éléments décrits étant chargés d'une causalité et représentant des indices, les descriptions chez Simenon ont la fonction de créer une atmosphère et de conférer un caractère littéraire à son œuvre. Elles attestent la littérarité des romans policiers simenoniens.

Chez Agatha Christie, par exemple, les descriptions prouvent la fonction de causalité énoncée par Tomachevski, qui montrait dans son ouvrage *Théorie de la littérature* que, si au début d'une nouvelle on décrit une chambre où, dans le mur, se trouve planté un clou, à la fin de la nouvelle un personnage va être trouvé pendu au clou du mur. Le clou représente un indice pour ce qui se passera dans la nouvelle. Ce procédé de la description, qui comporte une causalité, a été rapidement appris et utilisé dans la cinématographie, spécialement dans les adaptations des romans policiers, où, le premier cadre, annonce, en général, le dénouement et déclenche l'action du film. Ainsi, les éléments examinés par Poirot ou par Sherlock Holmes jouent toujours un rôle dans le crime et ils l'aideront à découvrir l'assassin.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp.59–60.

3.5.1. L'espace clos intime

Simenon crée des images poétiques et non des images causales, comme d'autres écrivains de fiction policière. Pour Maigret, un citoyen, un commissaire qui ne passe beaucoup de temps à la maison, mais dans les rues ou dans le bureau de la P.J., la maison n'est pas seulement un objet, mais un espace intime, un « lieu d'élection »¹⁴⁷, un espace de rêverie et de réflexion, opposé à l'hostilité de l'extérieur. Cette opposition devient plus prégnante lorsque Maigret est réveillé au milieu de la nuit, en hiver, pour investiguer un crime, comme dans le roman *Maigret et le voleur paresseux* :

« [...] Il renversait son verre, comme cela lui arrivait souvent, et Mme Maigret allumait la lampe de chevet au moment où sa main atteignait le téléphone.

– Maigret... Oui...

Il était quatre heures dix et le silence, dehors, était le silence particulier aux plus froides nuits d'hiver.

[...] – Habille-toi chaudement. Il gèle dur.

En écartant le rideau, il découvrit des fleurs de givre sur les vitres. Les becs de gaz avaient une luminosité spéciale qu'on ne leur voit que par les grands froids et il n'y avait pas une âme boulevard Richard-Lenoir, pas un bruit, une seule fenêtre éclairée, en face, sans doute dans une chambre de malade.

[...] Il s'habillait, grognon. Pourquoi, les nuits d'hiver, quand on le réveillait ainsi, le café avait-il un goût particulier ? L'odeur de l'appartement était différente aussi, lui rappelait la maison de ses parents quand il se levait à cinq heures et demie du matin ». (Simenon, Georges, *Maigret et le voleur paresseux*, Presses de la Cité, collection Le Livre de Poche, Paris, 2010, pp.7–8)

La dichotomie entre l'intimité de la maison et l'hostilité de l'espace extérieur, une nuit gelée d'hiver, devient plus tranchante lorsque Maigret doit examiner un cadavre et le désir de réclusion, d'isolation dans la maison, foyer accueillant, est plus fort que jamais.

Il y a, cependant, des maisons de mauvais augure, des maisons qui donnent des frissons, comme la maison des Trois-Veuves du roman *La nuit du carrefour*, où Maigret doit rester pour résoudre un cas. On y observe une causalité rattachée à l'endroit et à la maison, causalité qui se manifeste dans le nom de la maison qui suggère le malheur qui va s'abattre sur les habitants de la maison.

« La construction était spacieuse, entourée d'un parc de trois à quatre hectares, orné de quelques arbres magnifiques ». (Simenon, Georges, *La nuit du carrefour*, Pocket, Paris, 1998, p. 25)

« [...] Mais moins étrange que cette ambiance où Maigret retrouvait le souvenir des trois veuves de jadis ! Certains des meubles avaient dû leur appartenir. Il y avait des fauteuils

¹⁴⁷ Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, 3^e édition Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p. 32

Empire à la peinture écaillée, à la soie usée, et des rideaux de reps qui n'avaient pas été retirés depuis cinquante ans.

Par contre, avec du bois blanc, on avait bâti le long d'un mur des rayons des livres de bibliothèque, où s'entassaient des livres reliés, en français, en allemand, en anglais, en danois aussi sans doute.

Et les couvertures blanches, jaunes ou bariolées contrastaient avec un pouf désuet, avec des vases ébréchés, un tapis dont le centre ne comportait plus que la trame. [...] Dans la maison, rien ! À peine des grattements, des craquements ! À peine de menus bruits indéchiffrables permettant de soupçonner qu'il y avait de la vie ». (Simenon, Georges, *La nuit du carrefour*, Pocket, Paris, 1998, p. 30–31)

La maison a une histoire qui donne des frissons au lecteur et qui préfigure les assassinats qui y seront commis. Placée au début du roman, lorsque Maigret y arrive, l'histoire de la maison des Trois-Veuves fonctionne comme un pressentiment, comme un avertissement, comme un élément déclencheur, causal dans l'économie de l'univers narratif.

« – Tu sais pourquoi l'on appelle cet endroit le carrefour des Trois-Veuves ?

– Je me suis renseigné... C'est à cause de la maison d'Andersen... Elle date de la Révolution... Autrefois, elle était seule à se dresser au carrefour... En dernier lieu, voilà cinquante ans, il paraît qu'elle était habitée par trois veuves, la mère et ses deux filles. La mère avait quatre-vingt-dix ans et était impotente. L'aînée des filles avait soixante-sept ans, l'autre soixante bien tassés. Trois vieilles maniaques, tellement avares qu'elles ne faisaient aucun achat dans le pays et qu'elles vivaient des produits de leur potager et de la basse-cour... Les volets n'étaient jamais ouverts. On restait des semaines sans les apercevoir... La fille aînée s'est cassé la jambe et l'on ne l'a su que quand elle était morte... Une drôle d'histoire !... » (Simenon, Georges, *La nuit du carrefour*, Pocket, Paris, 1998, pp. 24–25)

Simenon aime décrire des espaces, surtout des maisons et des bâtiments. Parfois, la description a le rôle d'établir le statut social de l'habitant aux yeux du lecteur, d'individualiser les personnages et leur psychologie. Alors, comme Balzac, Simenon commence à décrire la maison, les meubles, les chambres qui définissent le statut social du personnage. Ainsi, pour illustrer l'opulence, le luxe, de M. Jonker du roman *Maigret et le fantôme*, un Hollandais qui s'occupe de l'expertise des œuvres d'art, et de M. Belloir du roman *Le pendu de Saint-Pholien*, un sous-directeur de banque à Reims, Simenon recourt à la description de l'intérieur des maisons et des meubles :

« La maison était neuve et il y avait dans ses lignes, dans les matériaux employés une recherche tendant à donner une sensation de netteté, de confort, de modernisme tempéré et de fortune bien assise. Des briques rouges, fraîchement rejointoyées ; de la pierre de taille ; une porte en chêne verni, ornée de cuivres...

[...] La façade, en tout cas, s'harmonisait avec l'aspect du sous-directeur de banque, et quand la porte fut ouverte par un domestique au tablier immaculé, cette impression s'accrut.

Le corridor était vaste, limité par une porte aux glaces biseautées. Les murs étaient en imitation marbre et le sol en granit de deux tons formant des figures géométriques. [...] Par l'entrebâillement d'une autre porte, le commissaire aperçut la salle à manger, chaude et propre, la table bien dressée où une jeune femme en peignoir et un gamin de quatre ans prenaient leur petit déjeuner. À gauche, des portes à deux battants, en chêne clair : les portes du salon et de la salle à manger ». (Simenon, Georges, *Le pendu de Saint-Pholien*, Fayard, Paris, 1972, pp. 62–63)

Pour évoquer l'atmosphère moyenâgeuse, Simenon décrit une chambre louée, pendant leur jeunesse agitée, par quatre étudiants pauvres, qui aimaient les idées révolutionnaires et la poésie de François Villon. C'est l'espace du désordre, de l'ivresse, de la folie qui respire par tous les pores le Moyen Âge, et qui devient, par une conjoncture, la scène d'un crime commis à cause de la haine raciale :

« Pour comprendre l'architecture des lieux, il aurait fallu savoir de quelle construction, couvent, caserne ou hôtel de maître, ces murs avaient jadis fait partie. Aucun n'était d'équerre. Et si la moitié du sol était pavée de dalles inégales, comme dans une vieille chapelle. Les murs étaient crépis à la chaux, sauf un rectangle de briques brunes qui devait boucher une ancienne fenêtre. Par la verrière, on apercevait un pignon, une gouttière, et encore des toits inégaux à l'arrière-plan, du côté de la Meuse.

Mais c'était le moins inattendu. Le plus étrange, c'était l'aménagement du local, d'une incohérence qui frisait le cabanon, ou la grosse farce. Par terre, en désordre, des chaises neuves, inachevées, une porte couchée de tout son long, avec un panneau réparé, des pots à colle forte, des cies cassées et des caisses laissant échapper de la paille ou des copeaux. Par contre, dans un angle, il y avait une sorte de divan, un ressort de lit plutôt, en partie recouvert d'un morceau d'indienne. Et, juste au-dessus, pendait une lanterne biscornue, aux verres de couleur, comme on découvre parfois chez les brocanteurs.

[...] Il y avait encore les murs ! Les murs blancs qui avaient été recouverts de dessins, voire de peinture à la fresque ! Et cela formait le plus saugrenu des désordres : des personnages grimaçaient ; on lisait des inscriptions de ce genre : Vive Satan, grand-père du monde ! Par terre, une bible au dos cassé ! Ailleurs, des croquis chiffonnés, des papiers jaunis, couverts d'une épaisse couche de poussière. Une inscription encore au-dessus de la porte : Bienvenue aux Damnés ! Et, au milieu de ce capharnaüm, les chaises non achevées qui sentaient l'atelier de menuiserie, les pots de colle, les planches de sapin brut ! Un poêle était renversé, rouge de rouille ! » (Simenon, Georges, *Le pendu de Saint-Pholien*, Fayard, Paris, 1972, pp. 137–138)

Enfin, la maison devient l'espace d'un rituel religieux, chrétien, catholique – chapelle – dans *Monsieur Gallet, décédé* :

« La cloche de la grille avait été entourée d'un linge. La porte était drapée de noir et l'initiale du défunt se détachait en broderie d'argent.

Le salon où le commissaire avait été reçu était transformé en chapelle ardente et les meubles avaient dû être transportés dans la salle à manger. Des tentures noires couvraient les murs ; le cercueil était exposé au centre, entouré de cierges. [...] Maigret s'avança sans bruit, s'inclina, trempa un brin de buis dans l'eau bénite et en aspergea le cercueil.

[...] On n'eût pu dire pourquoi cela avait quelque chose de mystérieux, d'équivoque ». (Simenon, Georges, *Monsieur Gallet, décédé*, Presses de la Cité, Paris, 2004, pp. 40–41)

L'espace de l'intimité n'est pas forcément la maison ; la chambre d'hôtel peut, elle aussi, devenir un espace intime à condition qu'elle puisse offrir à Maigret le confort et la possibilité de dérouler ses petites routines.

Maria Tronea¹⁴⁸ distingue deux espaces essentiels dans la poétique simenonienne, « l'espace de guet¹⁴⁹ » et « l'espace de l'angoisse »¹⁵⁰. L'espace de la surveillance se contoure devant la fenêtre ; c'est l'élément central de la poétique du roman policier que Simenon introduit aussi dans son roman, un élément utilisé surtout dans les romans d'Agatha Christie, dans *La série Miss Marple*. Simenon emploie le topos de la fenêtre dans *La nuit du carrefour* où les personnages s'espionnent les uns les autres, étant à leur tour surveillés par le commissaire Maigret. On remarque aussi la recurrence de ce topos dans le roman :

« Maigret se dressait devant la porte-fenêtre ». (Simenon, Georges, *La nuit du carrefour*, Pocket, Paris, 1998, p. 39).

« Deux fenêtres étaient éclairées chez l'agent d'assurances, mais les rideaux sombres ne laissaient filtrer qu'un fil de lumière, un filet irrégulier qui prouvait que quelqu'un écartait le rideau à hauteur d'homme pour regarder dehors » (Simenon, Georges, *La nuit du carrefour*, Pocket, Paris, 1998, p. 41).

« Une fenêtre s'ouvrait au premier étage de l'auberge » (Simenon, Georges, *La nuit du carrefour*, Pocket, Paris, 1998, p. 49).

3.5.2. L'espace ouvert

Chez Simenon l'espace ouvert est souvent la rue de la ville, topos fréquemment utilisé dans le roman policier français, celui-ci étant un roman éminemment citadin. Simenon évoque des images urbaines connues pour décrire l'atmosphère de la ville où se passe l'action. Espace mythique dans le roman policier, la ville se décompose ; elle est défigurée par le Mal qui y réside. Les rues désertes, les trottoirs et les places désolés, le cadavre sur le pavé, sont autant de repères de la ville perdue, de la ville en proie du Crime. La pluie a un rôle purificateur, elle essuie les péchés du monde et le silence qui y règne est le symbole de la Mort :

« Les rues étaient désertes, mouillées, avec de fines gouttes qui mettaient une auréole aux becs de gaz, et de rares silhouettes qui rasaient les murs. Au coin de la rue Montmartre et des Grands Boulevards, un café était encore ouvert et, de plus loin, ils aperçurent les

¹⁴⁸ Tronea, Maria, *La poétique de l'espace chez Simenon*, article paru dans « Polar-isations francophones. Cinquante nuances de noir », Actes du colloque international Journées de la Francophonie, XXII^e édition, Iași, 24–25 mars 2017, Éditions Junimea, Iași, 2018.

¹⁴⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰ *Ibidem*

enseignes lumineuses de deux ou trois boîtes de nuit, des taxis qui attendaient le long des trottoirs.

A deux pas de la place Blanche, la place Vintimille était comme un îlot paisible. Un car de la police stationnait. Près de la grille du square minuscule, quatre ou cinq hommes se tenaient debout autour d'une forme claire étendue sur le sol ». (Simenon, Georges, *Maigret et la jeune morte*, Presses de la Cité, Paris, 1983, p. 12)

Parfois l'espace devient informe, indéfini, comme dans *Maigret a peur* ou *Le fou de Bergerac*, car Maigret, qui quitte Paris pour partir en vacances, devient confus, sans rien à faire, sans aucune trace à suivre :

« Tout à coup, entre deux petites gares dont il n'aurait pu dire le nom et dont il ne vit presque rien dans l'obscurité, sinon des lignes de pluie devant une grosse lampe et des silhouettes humaines qui poussaient des chariots, Maigret se demanda ce qu'il faisait là ». (Simenon, Georges, *Maigret a peur*, Presses de la Cité, Paris, 1968, p. 5)

« Il n'y a que la route peu claire dans la nuit, une route blanche, poussiéreuse comme en plein été. [...] Parce que se serait bête, quand même, de mourir ici, tout seul, cette nuit ! Sans même savoir où il est ! [...] Qu'est-ce qu'il y a à 3 km 5 ? Quelle ville ? Quel village ? » (Simenon, Georges, *Le fou de Bergerac*, Presses Pocket, Paris, 1976, p. 17)

« Où était-on ?... Où allait-on ?... » (Simenon, Georges, *Le fou de Bergerac*, Presses Pocket, Paris, 1976, p. 20)

La caractéristique du texte simenonien réside dans la description des espaces et dans l'atmosphère qu'il crée grâce aux détails évoqués : les fenêtres, les pavés, les meubles, les éléments décoratifs.

« Les fenêtres, dans le style du Vieux-Liège, étaient à petits carreaux. Au milieu de la cour aux petits pavés inégaux se dressait une fontaine sculptée aux armes d'un grand seigneur de jadis ». (Simenon, Georges, *Le pendu de Saint-Pholien*, Fayard, Paris, 1972, p. 99)

« La ville grouillait, dans le soleil. C'étaient les derniers beaux jours de l'automne et sur les boulevards on commençait à dresser les baraques foraines pour la grande kermesse d'octobre ». (Simenon, Georges, *La Danseuse du Gai-Moulin*, Presses de la Cité, Paris, 2015 p. 38)

« C'est la promenade traditionnelle des Liégeois. Dans la grande artère, la foule, des familles, des jeunes filles se tenant par le bras, des bandes de jeunes gens dévisageant les passantes et quelques élégants marchant à pas lents, aussi raides que s'ils étaient vêtus d'or.

Dans les petites rues transversales, les cabarets plus ou moins louches, comme le Gai-Moulin. Collées aux murs, des ombres. Parfois une femme jaillissant de la lumière, pénétrant dans le noir, s'arrêtant pour attendre un suiveur ». (Simenon, Georges, *La Danseuse du Gai-Moulin*, Presses de la Cité, Paris, 2015 p. 161)

La ville de New-York semble monstrueuse, immense, illisible pour Maigret, un labyrinthe décevant, mais, au fur et à mesure que l'enquête avance, la ville devient déchiffrable, lisible :

« Il pleuvait. On roulait dans un quartier sale, où les maisons étaient laides à en donner la nausée. Était-ce cela, New York ? » (Georges Simenon, *Maigret à New York*, Presses de la Cité, Paris, 2015, p. 12)

« C'est ainsi qu'il découvrit la Cinquième Avenue et ses magasins de luxe aux vitrines desquels il s'arrêta. Il resta longtemps à contempler des pipes, se décida à en acheter une, bien qu'à l'ordinaire ce fût le cadeau de Mme Maigret à chaque fête et à chaque anniversaire ». (Georges Simenon, *Maigret à New York*, Presses de la Cité, Paris, 2015, p. 69)

« Et on avait l'impression d'accomplir, rien qu'en franchissant l'étroit obstacle d'un paillason troué, un immense voyage dans l'espace et dans le temps. On n'était plus à New-York, à deux pas des gratte-ciel qui, à cette heure, jetaient tous leurs feux dans le ciel de Manhattan. Était-on seulement encore à l'époque de l'électricité ? » (Georges Simenon, *Maigret à New York*, Presses de la Cité, Paris, 2015, p. 108)

« C'était lui qui avait donné au taxi une adresse dans Greenwich Village et Maigret découvrait, au cœur de New-York, à quelques pas des buildings, une petite ville encastrée dans la ville, une cité quasi provinciale, avec ses maisons pas plus hautes qu'à Bordeaux ou à Dijon, ses boutiques, ses rues calmes où l'on pouvait flâner, ses habitants qui ne paraissaient pas se soucier de la cité monstrueuse qui les entourait ». (Georges Simenon, *Maigret à New York*, Presses de la Cité, Paris, 2015, p.106)

Une fois le cas solutionné, Maigret se sent confortable dans sa chambre d'hôtel, comme chez soi. La ville de New York n'est plus une énigme indéchiffrable, une ville hostile qui l'effraie, mais il commence à s'y habituer :

« À cause de ce soleil, d'ailleurs, il avait accroché son miroir à l'espagnolette de la fenêtre, et c'était là qu'il se rasait, comme à Paris, boulevard Richard – Lenoir, où le matin, il avait toujours un rayon de soleil sur la joue quand il se faisait la barbe. N'est-ce pas une erreur de croire que les grandes villes sont différentes les unes des autres, même quand il s'agit de New-York, que toute une littérature représente comme une sorte de monstrueuse machine à malaxer les hommes ? » (Georges Simenon, *Maigret à New York*, Presses de la Cité, Paris, 2015, p. 127)

Dans *Liberty Bar* Simenon crée un espace utopique et une atmosphère irréaliste. Le travail du commissaire devient une corvée sous le soleil accablant des Antibes où les touristes sont venus en vacances :

« Cela commença par une sensation de vacances. Quand Maigret descendit du train, la moitié de la gare d'Antibes était baignée d'un soleil si lumineux qu'on n'y voyait les gens s'agiter que comme des ombres. Des ombres portant chapeau de paille, pantalon blanc, raquette de tennis. L'air bourdonnait. Il y avait des palmiers, des cactus en bordure du quai, un pan de mer bleue au-delà de la lampisterie ». (Simenon, Georges, *Liberty Bar*, Presses Pocket, Paris, 1977, p. 7)

« C'était l'heure rose, équivoque, où les moiteurs du couchant se dissipent dans la fraîcheur de la nuit proche. Maigret sortait du Liberty Bar comme on sort d'un mauvais lieu, les mains enfonçées dans les poches, le chapeau sur les yeux. Pourtant, après une

quinzaine de pas, il éprouva le besoin de se retourner, comme pour s'assurer de la réalité de cette atmosphère qu'il quittait. [...] C'était doux, paisible... Des gens marchant sans se presser... Des autos glissant sans bruit, comme sans moteur... Et tous ces yachts clairs sur l'eau du port... » (Simenon, Georges, *Liberty Bar*, Presses Pocket, Paris, 1977, pp. 59–60)

Dans *L'Affaire Saint-Fiacre* Simenon décrit un paysage de campagne, espace de l'immensité, du paisible, en opposition avec l'espace citadin, urbain et avec celui de petite ville de province :

« Le décor était monotone : deux rangs de peupliers le long de la route ; des terres labourées à perte de vue, avec parfois, un rectangle de taillis, l'œil glauque d'un étang.

Les maisons n'étaient pour la plupart que des bicoques. Et cela se concevait, puisqu'il n'existait que de petits propriétaires. [...] On descendit la grand-rue de Moulins alors que l'horloge de Saint-Pierre marquait deux heures et demie. Maigret se fit arrêter en face du *Comptoir d'Escompte*, paya la course. [...] Une succursale de banque comme toutes celles de province. Un long comptoir de chêne. Cinq employés penchés sur les bureaux. Maigret se dirigea vers le guichet surmonté des mots *Comptes courants* et un employé se leva, attendit son bon plaisir ». (Simenon, Georges, *L'Affaire Saint-Fiacre*, Bibliothèque Simenon, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1957, pp. 300–301).

Le topos de la rue, à côté de celui de l'église dans *Le pendu de Saint-Pholien*, est récurrent dans le roman policier simenonien et l'écrivain décrit les villes par les repères les plus emblématiques : le pont des Arches, la rue du Pont -d'Avroy, la place du Congès sont les repères de Liège dans *La danseuse du Gai-Moulin* et *Le pendu de Saint-Pholien* ; Findlay Avenue, Manhattan, Greenwich Village sont des repères de New-York ; le Quai des Orfèvres, l'hôtel Majestic, la Gare du Nord, la rue du Roi-de-Sicile, la Place de la Concorde, la Place Vintimille sont les repères de Paris que nous retrouvons dans *Pietr-le-Letton*, *Maigret et la jeune morte*, *Les caves du Majestic*.

« Au lieu de s'endormir, il continua à penser à la jeune morte de la place Vintimille. Il entendait dehors Paris s'éveiller petit à petit, des bruits isolés, plus ou moins lointains [...] » (Simenon, Georges, *Maigret et la jeune morte*, Presses de la Cité, Paris, 1983, p. 28).

« Dehors, la nuit était tombée. La rue de Ponthieu grouillait. Prosper Donge se dirigea, en se faufilant entre les taxis et les autobus, vers les Champs-Élysées. Un peu avant d'arriver à l'Étoile, il fit soudain demi-tour, revint rue de Ponthieu [...]. Champs-Élysées, à nouveau, le calme et majestueux de l'avenue Foch, les rares autos passant en silence, comme dans un glissement » (Simenon, Georges, *Les caves du Majestic*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, pp. 35–36).

« Malgré la verrière monumentale, les quais de la gare du Nord, étaient balayés par des bourrasques. Plusieurs vitres avaient dégringolé du toit et s'étaient écrasées parmi les voies » (Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1975, p.11).

« On était en novembre. La nuit tombait. Par la fenêtre, il aperçut un bras de la Seine, la place Saint-Michel, un bateau-lavoir, le tout dans une ombre bleue qu'étoilaient les

uns après les autres les becs de gaz » (Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1975, p. 9).

Maigret part à la poursuite du suspect et le dynamisme de l'action se reflète dans les images de la ville de Paris qui se succèdent dans un rythme précipité :

« La tempête redoublait. Les rues étaient parcourues par des tourbillons qui donnaient aux passants des silhouettes d'ivrognes. Une tuile tomba quelque part, sur le trottoir. Les autobus déferlaient.

Les Champs-Élysées étaient transformés en une piste quasi déserte. Des gouttes d'eau commençaient à tomber. Le portier du Majestic se précipita vers le taxi avec son énorme parapluie rouge » (Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1975, pp. 16–17).

« De Saint-Lazare à l'Hôtel de Ville, il y a loin. Il faut traverser tout le centre de la ville et, entre six et sept heures du soir, les passants déferlent par vagues sur les trottoirs, les voitures coulent dans les rues à un rythme aussi soutenu que celui du sang dans les artères. [...] Enfin, il échoua dans la rue du Roi-de-Sicile, irrégulière, bordée d'impasses, de ruelles [...] » (Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1975, p. 68).

Simenon nous décrit dans le même roman l'image du Paris désert après la pluie, dans la nuit froide de novembre :

« Les Boulevards avaient leur aspect débraillé d'onze heures du soir. Les stries de pluie, devant les lumières, devenaient moins serrées. Un cinéma dégorgea son monde, éteignit ses lampes, ferma ses portes après avoir rentré les panneaux-réclame » (Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1975, p. 84).

« Il se dirigea vers la fenêtre, l'ouvrit, vit la piste vide des Champs-Élysées » (Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1975, p. 94).

Maigret retrace le trajet de Pietr-le-Letton :

« Rue de la Paix, place Vendôme, faubourg Saint-Honoré ! Pietr-le-Letton se promenait... » (Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1975, p. 141).

Lorsque le commissaire réussit à solutionner le cas, la pluie « intempérie fréquente dans l'imaginaire simenonien », ¹⁵¹ s'arrête et le soleil inonde les rues et les boulevards parisiens. La ville n'est plus un labyrinthe qui crée confusion, mais un espace privilégié :

« Grâce au soleil qui baignait toute une moitié des Champs-Élysées, il faisait assez doux.

Le Letton sortit sans pardessus, un feutre gris sur la tête, monta jusqu'à l'Étoile à pas lents, en homme qui ne songe qu'à prendre l'air » (Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1975, p. 125).

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 100–101.

« L'espace de l'angoisse »¹⁵² est récurrent dans le roman policier simenonien et il se manifeste par la présence du paysage nocturne et du mot « peur » :

« Dehors, la nuit noire, avec un rayon de lune qui soulignait le romantisme d'un ciel chargé de lourds nuages au lieu de l'éclairer. Et cette boue qui collait à toutes les chaussures, car Concarneau ne connaît pas encore les rues pavées! » (Simenon, Georges, *Le chien jaune*, Le Livre de Poche, Paris, 2003, p. 57)

Dans *Le pendu de Saint-Pholien*, à côté de l'espace du chaos et du macabre, on remarque aussi un autre topos, celui de l'église, qui revient comme un leitmotiv au cours du roman :

« – C'est une église de Liège ?

[...]

Elle n'existe plus, depuis sept ans... On l'a abattue pour construire une église neuve... Elle n'était pas belle... Elle n'avait aucun style.... Mais elle était très vieille, avec quelque chose de mystérieux dans toutes ses lignes, dans les ruelles qui l'entouraient et qui ont été rasées depuis...

– Comment s'appelait-elle ?

– L'église Saint-Pholien... La nouvelle, qui se dresse à sa place, porte le même nom... » (Simenon, Georges, *Le pendu de Saint-Pholien*, Fayard, Paris, 1972, pp. 104–105).

On peut tirer la conclusion que les rues, les boulevards des grandes villes auxquels s'ajoutent l'église et la fenêtre sont des topos qui définissent la poétique de l'imaginaire dans le roman policier simenonien. Simenon crée une topographie personnelle de la ville de Paris, de New York ou de Liège où il englobe les éléments emblématiques et intimement liés à sa biographie. Autour de la fenêtre, élément essentiel dans le roman policier, Simenon réalise toute une « poétique du regard »¹⁵³ inquisitif, alternant les perspectives du dehors et du dedans. Simenon construit aussi dans ses romans une poétique de l'angoisse, qui se concrétise par des descriptions de l'atmosphère, des bruits, du silence qui accentuent l'inquiétude, le sentiment de l'étrange.

3.6. Une nouvelle poétique du genre policier

Dans le roman policier l'ordre des événements et le dénouement présentés par le détective ne représentent qu'une alternative. Uri Eisenzweig¹⁵⁴ affirme que la découverte du mystère du crime apparaît dans une histoire parallèle à la présentation initiale de l'énigme.

Le rôle du lecteur devient significatif dans le genre policier, lorsqu'il se sépare de la référentialité stricte du récit policier. Le lecteur doit saisir la structure de

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Eisenzweig, Uri, *Le récit impossible*, Christian Bourgeois Éditions, Paris, 1986.

profondeur du récit policier, son signifiant. Le roman policier a créé un type spécial de lecteur, un lecteur orienté vers sa relation avec le texte, vers la compréhension. Le nouveau lecteur doute de chaque détail qui puisse lui indiquer une trace, un indice vers la découverte du coupable, un lecteur qui va établir un nouveau rapport spécifique entre le texte policier et la lecture, rapport qui sera essentiel pour définir la poéticité inhérente au genre policier. En ce sens, Christophe Gelly¹⁵⁵ remarque la matérialité du signifiant et la lettre dont la manifestation devient récurrente dans le récit policier, comme un matériel qu'on peut recomposer dans cette « machine textuelle » où le lecteur devient essentiel et indispensable pour son fonctionnement.

Les métatextes plus ou moins complets, les lettres anonymes composées de mots découpés des journaux ou des livres, leur qualité et leurs caractéristiques, la matérialité de la feuille de papier, la couleur, le parfum du papier qui contient des textes – lettre, journal intime – représentent des matérialités du signifiant.

Un autre type d'approche du signifiant est celui de l'ordre nouveau de la lecture. Le caractère ludique du roman policier confère le plaisir de la lecture, en laissant de côté l'aliénation et les contraintes du signifiant, car la relation inédite entre le texte et son système signifiant représente la véritable poéticité du roman policier. La fonction poétique du langage, qui pourrait être présente dans tout texte en prose ou en vers, se redéfinit, car la lecture se concentre sur l'intérêt porté au signifiant et à ses configurations, en dehors du référent véhiculé par le signifié.

3.6.1. Un nouveau type de lecteur pour une nouvelle littérature

Dans ce contexte, Gelly affirme que le lecteur pourrait jouer avec un signifiant recomposable, compte tenu de sa matérialité, avec la matérialité de la lettre, avec les mots et le texte entier pour retrouver le plaisir de la lecture où « il se retrouve dans la chaîne signifiante désormais apparente, matérielle et, paradoxalement, ouverte au jeu par le biais d'une opacification du signifiant »¹⁵⁶.

La spécificité du texte policier, sa poéticité générique se reflètent dans « le récit impossible », comme l'appelle Uri Eisenzweig¹⁵⁷ ; il n'y a presque aucune coïncidence entre l'histoire du crime et le récit de l'enquête ; l'incompatibilité entre l'Énigme et la Narration est évidente.

En ce qui concerne le roman policier, la contradiction entre le récit policier et l'histoire va entraîner une contradiction entre la lecture et la réalité du texte, ce qui va influencer la réception du genre policier dans son ensemble.

¹⁵⁵ Gelly, Christophe, *op.cit.*

¹⁵⁶ *Ibidem* p.177

¹⁵⁷ Eisenzweig, Uri, *op.cit.*

3.6.2. Un nouveau paradigme de la lecture du texte policier

Uri Eisenzweig observe que le récit policier « n'a finalement d'effet que paratextuel »¹⁵⁸ sur ses lecteurs et c'est pourquoi il considère le genre policier comme un genre mauvais et la littérature policière une mauvaise littérature. La spécificité du texte policier réside dans l'effacement des limites entre le texte et le paratexte, ce qui oblige le lecteur à omettre la fonction référentielle du récit, car le texte ne lui apparaît cohérent et autonome mais conditionné par cette contradiction entre la présentation de l'énigme et sa solution. C'est une frustration que le lecteur ressent car il doit trouver une autre modalité de participation qui puisse lui offrir le plaisir de la lecture ; soit il peut remplacer le détective et essayer de résoudre un autre mystère que celui résolu, soit il peut remplir les brèches du texte policier et se concentrer sur la lettre du texte, sur les jeux, ou sur les effets des signifiants.

Selon Gelly tous les récits, même ceux qui ne font pas partie du champ policier, sont impossibles :

« [...] car par sa nature de discours il est inadéquat à relater l'histoire qu'il fait passer dans l'ordre symbolique. Le hiatus entre discours et histoire est donc constitutif du langage [...] De ce point de vue, la narration s'avère inapte à retranscrire les événements en question dans l'histoire du crime pour la simple raison que ces événements, ces questions posées par le crime, ne relèvent pas du même domaine, ce qui crée un problème aigu de la représentation »¹⁵⁹.

Gelly détourne le but du récit policier et il substitue « à la recherche du coupable – 'whodunit' » – par « à la recherche du lecteur – 'whoreadit' »¹⁶⁰, attribuant ainsi un rôle essentiel et crucial au lecteur qui, en lisant un roman policier, le recompose par sa lecture. La solution à laquelle il arrive peut être la même que celle présentée par le détective ou peut être une solution tout à fait différente, la solution du détective étant une possibilité dans une multitude d'options.

3.7. Conclusions

Considéré un genre marginal, le genre policier a été longtemps exclu du champ littéraire. Son statut change depuis les années 1960 avec l'avènement de l'École Formaliste Russe et du courant structuraliste. C'est la période où la poétique commence à analyser les œuvres des soi-disant genres « bas » de la littérature, y compris le roman policier. Les caractéristiques de la paralittérature sont des composantes intrinsèques

¹⁵⁸ *Ibidem* p. 53.

¹⁵⁹ Gelly, Christophe, *Le chien des Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2005, p.177

¹⁶⁰ *Ibidem*

du genre policier, associées au roman policier dès le moment de son apparition, tout comme la comparaison entre le jeu et le roman policier. Le roman policier est un texte double qui présente l'histoire du crime et l'histoire de sa reconstitution faite par le détective et racontée par le narrateur.

Le roman policier est le produit du travail intellectuel de l'écrivain, d'un processus de raisonnement par lequel l'auteur met en scène un plan bien élaboré, sans accorder une importance excessive à l'imagination. Le roman policier se soumet aux lois strictes de construction et il ne permet aucune déviation. C'est pourquoi il est facile de réaliser le schéma actantiel d'un roman policier et nous l'avons exemplifié. Il faut y mentionner le hiatus entre la structure du roman policier de Simenon et la structure traditionnelle du roman policier, les écarts de la structure du roman policier simenonien constituant la spécificité et l'originalité de son œuvre.

Le roman policier crée et exige un nouveau type de lecteur actif qui s'implique dans la découverte de l'énigme du crime. Ainsi, le récit de la reconstitution du crime, reconstitution réalisée par le détective/ le commissaire de police est une alternative, une histoire possible de la multitude des récits possibles. Le lecteur impliqué peut réorganiser le texte policier, le relire dans un ordre aléatoire et produire son propre récit, sa propre reconstitution du crime qui pourrait ou qui ne pourrait pas coïncider avec celle du détective.

En conclusion, le genre policier s'est imposé grâce à sa structure, à sa typologie simple et reproduisible en séries, structure semblable à un jeu qui entraîne le lecteur à la découverte de l'énigme du crime.

CHAPITRE IV

LA TRADUCTION DU ROMAN POLICIER SIMENONNIEN EN ROUMAIN ET EN ANGLAIS

4.1. Considérations sur les limites de la traduction

La discussion autour de l'impossibilité de la traduction apparaît dans les années '70, quand en France, et un peu partout dans le monde, on met les bases d'une nouvelle science nommée « traductologie ». Ce terme a été introduit en France par Georges Mounin et Jean René Ladmiral, étant le correspondant de « Translation Studies », terme imposé en 1972 par James S. Holmes en Grande Bretagne.

L'impossibilité de la traduction est un concept surtout théorique, car en pratique on traduit et on a traduit depuis toujours. L'histoire de la traduction est plus ancienne que les études traductologiques et ses débuts remontent loin, dans le passé, dans le mythe biblique de la Tour Babel. La perte de la langue adamique signifie la suppression des communications universelles, la dispersion et la diversité des langues, ce qui a exigé la présence des individus bilingues, assumant la fonction de traduction ou d'interprétation.

Défini de façon sommaire, l'acte de traduction consiste à comprendre un texte, puis, dans une deuxième étape, à ré-exprimer ce texte dans une autre langue. Chacune de ces opérations est d'une grande complexité : la compréhension fait intervenir les connaissances linguistiques et extralinguistiques du traducteur et la réexpression dépend du degré de connaissance de la langue d'arrivée, du talent du traducteur, étant aussi tributaire à sa connaissance du sujet.

Si l'on demande à la traduction d'être identique à l'original, si l'on veut que le texte source et le texte cible soient identiques, alors la traduction est impossible. L'« équivalence sans adéquation » est un concept philosophique qui définit l'approximation de la traduction, l'adéquation étant comme un miroir utopique où les deux textes devraient se confondre jusqu'à l'identique. Paul Ricœur propose de quitter l'aporie spéculative traduisibilité/ intraduisibilité et déplace le débat vers la dichotomie fidélité/trahison dans la pratique de la traduction.

La thèse de l'intraduisible a été postulée par les ethnolinguistes Benjamin Lee Whorf et Edward Sapir qui ont mis l'accent sur le caractère non-superposable de différents découpages linguistiques sur lesquels repose la multitude des systèmes linguistiques. Si l'on ajoute l'idée que chaque découpage linguistique impose une

différente vision du monde, alors la traduction s'avère impossible. Les langues ne diffèrent pas seulement par la manière de découper la réalité, mais aussi par la modalité de la reconstruire au niveau du discours. La preuve de cette hypothèse se trouve dans les expressions idiomatiques et dans les locutions. Cependant, sous la diversité des langues, il y a des structures cachées qui, soit appartiennent à la langue adamique perdue, soit contiennent des codes, des structures universelles transcendantales qui doivent et peuvent être reconstituées.

Inévitablement, dans le processus de reconstituer la vision du monde d'une langue dans une autre, il y a des pertes qui seront partiellement compensées. Dans ce sens, Antoine Berman parle de l'« isotopie défective » de la traduction, en soulignant que la traduction est un produit secondaire et défectif dont le verdict négatif, le défaut congénital, est évident ; c'est le défaut de ne pas être un texte original.

Dans son essai sur la traduction intitulé *La Miseria y el splendor de la traduccion*¹⁶¹ Ortega y Gasset affirme que, du point de vue de l'originalité, la traduction serait un produit inférieur, une reproduction dépourvue d'original, même si le traducteur voudrait respecter les contraintes du texte source, le style et le registre de l'auteur. La traduction ne serait qu'une humble et pâle reproduction de l'original, analogue à une copie sans valeur d'une toile dont l'originalité du texte source est perdue.

Une des étapes dans la traduction d'un texte est, conformément à George Steiner¹⁶², l'agression. Cette image du traducteur qui commet une agression envers le texte à traduire a été beaucoup critiquée par les linguistes et les traductologues. Heureusement, Steiner décrit le processus de la compensation qui rend ce qui est perdu ou détruit par l'acte d'agression. L'éthique de la traduction demande que le rapport entre le texte source et le texte cible soit le plus étroit possible.

Le long de l'histoire de la traduction deux tendances se sont manifestées : la tendance annexionniste et la tendance cosmopolite. La tendance annexionniste, qui s'est manifestée dès les premiers textes traduits, supposait l'adaptation du texte source à la langue et à la culture cible. Cette méthode a eu succès dans la France du XVIII^{ème} siècle et nous nous rappelons la traduction du monologue d'*Hamlet* réalisée par Voltaire, traduction qui n'est plus utilisée aujourd'hui. La tendance cosmopolite met l'accent sur l'emprunt, sur la langue source et sur la culture source. La tendance cosmopolite a été appréciée dans les Principautés Roumaines, spécialement en Valachie et en Moldavie, au XIX^{ème} siècle, lorsque les fils des boyards étudiaient en France et une fois revenus dans leur pays, ils continuaient à parler français. La

¹⁶¹ Ortega y Gasset, *La Miseria y el splendor de la traduccion* « *La Nacion* », Buenos Aires, mai-juin 1937.

¹⁶² George Steiner *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford, 1975 – *După Babel: Aspecte ale limbii și traducerii*, Editura Univers, București, 1983, traduit de l'anglais par Valentin Negoită et Ștefan Avădanei.

tendance était perçue comme ridicule et elle a été critiquée, tenant compte du fait que les masses, alors illettrées, n'avaient pas accès à l'éducation à cette époque-là. Les deux tendances en traduction – annexionniste et cosmopolite – se superposent sur la terminologie de Jean-René Ladmiral : « sourcière », qui privilégie le texte et la culture source, et « cibliste », qui privilégie le texte et la culture cible.

Les théories fonctionnalistes en traductologie postulent la primauté du rôle et du but de la traduction (les skoposthories). Selon le modèle des fonctions du langage de Roman Jakobson et la théorie de Karl Bühler qui voit la langue à la fois comme « représentation, expression et appel »¹⁶³, Katharina Reiss et Hans Vermeer distinguent trois catégories de textes du point de vue de la fonction qui devrait accomplir le texte traduit. De cette manière, les textes informatifs doivent privilégier le contenu dans la traduction, les textes expressifs doivent privilégier la forme et dans les textes incitatifs doit prévaloir la fonction d'appel adressée au récepteur.

Eugène Nida¹⁶⁴ impose le concept d'« équivalence dynamique » qui consiste à capter l'intérêt du récepteur pour obtenir le même effet que celui produit par l'original sur le public-source. Par cette position de type poststructuraliste le traducteur dépasse la dépression congénitale et peut justifier les infidélités par des stratégies de traduction qui n'imposent pas la conformité au texte source.

4.2. La situation des traductions du roman policier simenonien en Roumanie

La situation de la Roumanie est différente de celle de l'Angleterre ou des États-Unis vu que, pendant 50 années, on a assisté en Roumanie au changement de plusieurs régimes politiques.

Dès la période de l'entre-deux-guerres on a commencé à traduire des romans policiers de Georges Simenon, signés sous le pseudonyme Georges Sim. *La Femme qui tue* – *Femeia care ucide* – roman paru en France en 1929 et en Roumanie le 1er novembre 1932, dans le numéro 44 de la collection « Colecția celor 15 lei » dans la traduction de B. Pavel. *La Tête d'un homme*, traduit *Celula morții*, roman publié en France en 1931 et signé par Georges Simenon, paraît en Roumanie dans le numéro

¹⁶³ Reiss, Katharina, *La critique des traductions. Ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Universités, 2002, p. 41.

¹⁶⁴ Dans l'ouvrage *Bible Translating: An Analysis of Principles and Procedures, with Special Reference to Aboriginal Languages*, American Bible Society; First Edition; First Printing. Edition, 1947, Eugene Nida parle de « l'équivalence dynamique », définie en fonction de la réponse du récepteur dans la langue cible, réponse qui doit être quasi identique avec la réponse du récepteur dans la langue source. Cependant celle-ci ne peut jamais être identique à cause du contexte culturel ou historique qui diffère d'un pays à l'autre.

114 de la collection « Colecția celor 15 lei ». Le roman fait partie de la série « Maigret » et la traduction parue le 1^{er} mars 1936 est signée par Paula Grozea.

Pendant la période communiste, on peut distinguer trois étapes : la période 1947–1964 appelée staliniste, la Roumanie étant République Populaire, la période de la libéralisation entre 1964–1971 et la période entre 1971–1989 connue comme la période de la dictature Ceausescu ou la période du communisme nationaliste. La première période se remarque par une littérature assujettie à l'idéologie communiste, appelée aussi littérature prolétarienne, étant dirigée par le Parti Ouvrier Roumain par l'intermédiaire de ses cadres fidèles au régime. On remarque une adaptation visible de la littérature, en spécial celle officielle, à l'idéologie communiste. Pendant cette période une nouvelle littérature hybride apparaît, littérature connue sous le nom de littérature de propagande et d'agitation, qui a eu une existence durable et une thématique très prolifique.

Après la deuxième guerre mondiale, un nouveau terme s'impose, celui du réalisme socialiste, qui représente une conception et une vision de type doctrinaire sur l'art. Pendant la période du régime communiste, le Parti Communiste Roumain détient le contrôle du point de vue politique de la vie entière du pays, y compris la culture et la littérature, par une censure acerbe. La censure avait un double rôle : réaliser une sélection des œuvres dont le contenu correspondait à l'idéologie communiste et détecter toute allusion qui n'était pas favorable au régime. Pendant cette période la littérature et la presse en Roumanie connaissent une servitude face à la politique et à l'idéologie communiste qui se manifestaient par le contrôle absolu du contenu, par la marginalisation des écrivains et des critiques qui ne manifestaient pas de loyauté au régime communiste.

Il y a des critiques qui ont opéré une distinction entre la littérature assujettie au régime et la littérature tolérée par le régime communiste, même si les œuvres écrites sous commande politique devaient être éloignées de la sphère de la littérature. Pendant cette période on traduisait des œuvres qui célébraient les réalisations socialistes, œuvres offertes comme exemple au peuple roumain qui n'acceptait pas l'idéologie communiste et la collectivisation de cette époque-là.

Pendant la deuxième période on remarque l'augmentation du nombre de traductions, le régime communiste roumain de cette époque-là (1964–1971) encourageant, dans une certaine mesure, l'ouverture du public roumain vers la littérature étrangère. La même politique continue entre 1971–1989. C'est le moment où les grandes maisons d'édition apparaissent, en même temps avec le concept de littérature universelle : *Editura pentru Literatură Universală*, *Editura Univers*, *Editura Tineretului*, *Editura Eminescu*, *Editura Ion Creangă*, *Editura Albatros*, *Editura Minerva*, *Editura Militară*, *Editura Științifică și Enciclopedică*, *Editura Politică*, *Editura Sport –Turism*, *Biblioteca*

pentru Toți, et aussi *Secolul XX*, qui sont préoccupées par la traduction des œuvres étrangères, attentivement sélectionnées. Ces maisons d'édition travaillent avec des traducteurs professionnels, professeurs et philologues de la littérature roumaine, la qualité des traductions étant évidente.

Il faut rappeler que pendant la période communiste les prix des livres étaient modiques, en raison d'un processus d'éducation des masses, les tirages étaient grands, et les œuvres étaient sélectionnées conformément aux valeurs éducatives. Il y avait aussi une censure idéologique, « doublée d'une censure éthique et esthétique »¹⁶⁵. On ne promouvait pas la traduction des romans qui présentaient des actes de violence, d'érotisme, romans qui contrevenaient à l'idéologie et à la politique communiste, ainsi que les romans contenant des allusions à la politique du régime, ce qui trahit les coordonnées dans lesquelles la censure agissait.

La période post-communiste peut se diviser, du point de vue de la traduction de la littérature policière, en deux grandes étapes. La première étape se situe immédiatement après la chute du communisme et on observe une avalanche de traductions, en grande partie non-professionnelles, une production de livres de mauvaise qualité, du point de vue du format et de l'aspect, publiés sous l'égide de certaines nouvelles maisons d'éditions, livres vendables, quand même, et qui apportent un profit immédiat et considérable à leurs directeurs.

Pendant la deuxième étape on constate une sélection des maisons d'édition sérieuses, sélection imposée par le marché: *Polirom*, *Humanitas*, *Nemira*, *Rao*. Des romans de la série Maigret paraissent chez des maisons d'édition comme *Vremea*, *București*, *Apollo Craiova*, *Multi Press International*, les traductions étant signées par Simona Cioculescu, Margareta Popescu ou Alice Burada. Depuis 2004, la maison d'édition *Polirom* Iași a commencé à publier intégralement la série des romans et des nouvelles policières de Simenon dans la collection appelée *Seria Maigret*.

Les romans de Simenon ont commencé à être traduits en Roumanie depuis les années '60 et des traducteurs connus tels que Teodora Cristea, Al. Mirodan, Raul Joil, Marga Cosașu, Liviu Țicu s'en étaient occupés. Nous avons remarqué qu'en Roumanie, dans la période communiste, seulement huit romans policiers simenoniens sont parus : *Le chien jaune* (*Cîinele galben*), traduit par Teodora Cristea, Ed. Tineretului, București, 1965 ; *M. Gallet décédé* (*DI. Gallet, decedat*), traduit par Raul Joil, Editura pentru literatură universală, București, 1965 ; *Les anneaux de Bicêtre* (*Inelele de la Bicêtre*), traduit par Raul Joil, Editura pentru literatură universală, București, 1966 ; *La première enquête de Maigret* (*Prima anchetă a lui Maigret*), traduit par Alexandru Mirodan, Editura Tineretului, București, 1966 ; *Le voleur de Maigret* (*Comisarul Maigret a*

¹⁶⁵ Jeanrenaud, Magda, *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*, Iași, Polirom, 2006, p.179 (notre traduction).

fost prădat), traduit par Constantin S., Editura pentru literatură universală, București, 1969 ; *Les dossiers de l'Agence O*, (*Șantaful agenției "O"*), traduit par Teodora Cristea, Editura Albatros, București, 1970 ; *Maigret et le voleur paresseux* (*Maigret și hoțul leneș*) traduit par Liviu Țicu, Univers, București, 1970 ; *Maigret et le fantôme* (*Maigret și fantoma*) traduit par Marga Cosașu, Univers, București, 1971.

On peut remarquer dans notre première annexe que, 96 romans sur 103, ont été traduits et paraissent après la Révolution de 1989, à partir de 1992 dont 75 sont traduits ou réédités, parus chez *Polirom* Iași. Nous avons remarqué une distance temporelle entre la parution des romans en France et leur parution en Roumanie. Par exemple *Le chien jaune* est publié en France en 1931 tandis que *Cîinele galben* parut en Roumanie trente-quatre ans plus tard ; le traducteur a dû tenir compte des changements de mentalité du public, changements reflétés dans l'horizon d'attente du lecteur et dans la norme de traduction. Dans la deuxième annexe on peut remarquer une distance de deux ans entre la parution en 1931, chez Fayard, du roman *Pietr-le-Letton* et la parution, chez Penguin Books, du roman *The Strange Case of Peter the Lett* traduit du français par Anthony Abbott ; la même version paraît aux États-Unis, sous un autre titre, *The Case of Peter the Lett*, toujours chez Penguin Books ayant le même traducteur. En 1963 le roman *Pietr-le-Letton* est réédité sous le nom de *Maigret and The Enigmatic Lett*, retraduit par Daphne Woodward et en 2014 le même roman paraît sous le titre de *Pietr the Latvian*, retraduit du français par David Bellos.

Le même processus de retraduction ou de réédition que la maison d'édition *Polirom* a commencé en 2004 se passait déjà en Grande Bretagne et aux États-Unis depuis des décennies. Par exemple *M. Gallet décédé*, publié en France en 1931 et en Grande Bretagne en 1932 sous le titre *The Death of Monsieur Gallet*, traduit du français par Anthony Abbot et paru chez Penguin Books, est retraduit du français par Margaret Marshall en 1963 sous le titre *Maigret Stonewalled* et en 2014 paraît sous le titre *The Late Monsieur Gallet* dont la traduction est faite par Anthea Bell. *Le chien jaune*, publié en France en 1931, parut en 1939 en Grande Bretagne sous le titre *A face for a Clue*, traduit du français par Geoffrey Sainsbury et aux États-Unis sous le titre *Maigret and the Concarneau Murders*, traduit par le même Geoffrey Sainsbury. En 1987 paraît une autre traduction du roman français sous le titre *Maigret and the Yellow Dog*, dans la traduction de Linda Asher. Nous avons remarqué un phénomène assez intéressant : la publication du même roman sous deux titres différents, par exemple *Maigret et le voleur paresseux*, publié en France en 1961, parut en Grande Bretagne en 1963 sous le titre *Maigret and the Lazy Burglar*, traduit du français par Daphne Woodward et aux États-Unis sous le titre *Maigret and the Idle Burglar*, paru la même année, traduit toujours par Daphne Woodward. Nous signalons la même situation avec le roman *Maigret et le fantôme*, paru en France en 1964 et en 1976 en

Grande Bretagne sous le titre *Maigret and the Ghost*, traduit du français par Eilleen Ellenbogen et, la même année, aux États-Unis sous le titre *Maigret and the Apparition*, traduit toujours par Eilleen Ellenbogen. Nous présentons dans les annexes la statistique des traductions en roumain et en anglais des romans simenoniens.

4.3. Aspects théoriques de la réception¹⁶⁶

Notre ouvrage est aussi une étude traductologique qui analyse et explique des aspects et des phénomènes traductologiques qui se produisent dans le processus de la traduction du français en roumain et du français en anglais, et nous avons étudié aussi quelques aspects de la réception du roman policier et surtout du roman policier simenonien en Roumanie et dans l'espace anglo-saxon.

Le concept de « critique orientée vers le lecteur »¹⁶⁷ connu aussi sous le nom de « critique centrée sur le lecteur » est un syntagme qui comprend la théorie de la réception et la critique de la réponse du lecteur, même si en général, le premier correspond aux thèses des critiques de l'École Allemande de Constance et le dernier aux nouvelles directions dans la recherche de la critique des textes et de la lecture des chercheurs Américains. Cette critique dépend largement des articles publiés dans les revues de littérature, dans les journaux spécialisés ou des avant-propos qui offrent des informations sur la traduction des romans. Ces articles et avant-propos révèlent la réponse du lecteur vers l'auteur et/ou ses œuvres dans une certaine période de temps, comme soulignait Guerin dans son œuvre *Handbook of Critical Approaches to Literature*, 2004.

La théorie de la réception, connue comme « esthétique de la réception » ou comme « poétique de la réception »¹⁶⁸, appartient aux théoriciens de la réception de l'Université de Constance des années '60-'70 et elle déplace l'attention sur la relation auteur-texte, mettant l'accent sur la relation auteur-lecteur. C'est une réaction au Formalisme Russe qui reconnaît la dimension historique des textes, mais qui, en même temps, met en évidence la perspective de la réponse esthétique des lecteurs de nos jours aux textes écrits, par exemple, il y a deux cent ans, la perspective de la lecture des textes anciens dans le présent.

¹⁶⁶ Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés sous notre signature dans l'article *Considérations sur la réception sociologique du roman policier simenonien dans l'espace culturel roumain et anglo-saxon*, article en cours de parution sous notre signature dans la revue „Journal of Romanian Literary Studies” nr. 13/2018 – ISSN 2248-3004 Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu.

¹⁶⁷ Bennett, Susan, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, Routledge, 1990.

¹⁶⁸ Jauss, Hans Robert, *Experiența estetică și hermeneutică literară*, traduit de l'allemand par Andrei Corbea, Univers, București, 1983.

4.3.1. Hans Robert Jauss et « l'horizon d'attente » du lecteur

Hans Robert Jauss a le mérite d'enrichir le concept d'horizon ajoutant l'attente des lecteurs communs et des critiques dans une certaine période de temps. En ce sens, le processus de réception dépend de ce que Jauss appelle « l'horizon d'attente » du public-lecteur, défini comme un système de références qui détermine l'expérience esthétique du public-lecteur. L'horizon d'attente représente le contact initial, la rencontre primordiale de l'œuvre littéraire avec ses lecteurs. Plus l'incompatibilité entre l'horizon de l'œuvre et l'attente du public est grande, plus l'œuvre littéraire acquiert de la valeur.

L'horizon de l'œuvre littéraire devrait être inversement proportionnel à l'attente du public pour que l'œuvre littéraire acquière plus de valeur littéraire. En ce sens, l'horizon d'attente du roman policier n'est pas incompatible avec l'attente du public, car lorsqu'on achète un roman qui s'appelle *Mort sur le Nil*, *Meurtre en Mésopotamie* ou *Le cadavre dans la bibliothèque* on connaît déjà le type d'action et notre anticipation est accomplie. En ce cas, l'horizon d'attente de l'œuvre littéraire est limité, parce que le public prévoit le sujet du roman. En revanche, lorsqu'on achète un roman qui s'appelle *Climats*, l'horizon de l'œuvre est illimité, le public ne peut pas anticiper l'action, donc l'horizon d'attente du lecteur est restreint, ce qui confère une valeur littéraire plus grande à l'œuvre littéraire.

Le concept d'« horizon » a été employé aussi par Hans-Georg Gadamer¹⁶⁹, qui parle de la relation entre l'horizon personnel d'un lecteur qui s'entremêle avec l'horizon d'un autre lecteur ou avec l'horizon d'un texte ; Gadamer lance aussi l'idée de la « fusion des horizons », chaque expérience ayant des horizons implicites, avant et après, et qui fusionnent, à la fin, avec la totalité des expériences, formant un continuum unifié de l'expérience.

Une autre notion importante est celle de « l'écart esthétique », la distance qui s'établit entre le point de départ de l'œuvre littéraire et l'horizon d'attente de ses premiers lecteurs. Cet écart peut être intégré dans l'horizon d'attente de ses futurs lecteurs ou il peut produire un changement de l'horizon d'attente, une modification radicale du goût du public. En ce sens, Jauss lance aussi le concept de « changement des horizons », qui signifie un changement dans l'attente du public enregistré au long du temps. Il faudrait mentionner ici que le roman policier, même s'il a souffert des modifications dans sa forme, a toujours suscité l'intérêt du public; il s'est intégré et il sera toujours intégré dans l'horizon d'attente du public grâce à ses thèmes et à ses modalités de construction, notamment grâce au suspense.

¹⁶⁹ Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. New York: Continuum, 1997.

4.3.2. Wolfgang Iser et « la réponse esthétique »

Wolfgang Iser¹⁷⁰ est un autre représentant important de l'École de Constance qui a lancé la théorie de « la réponse esthétique » dans ses œuvres. Le critique déclare que « la réponse esthétique » est centrée sur l'interaction entre le lecteur et le texte et sur l'interprétation unique du lecteur concernant le texte lu. Iser fait aussi une distinction entre la réponse esthétique qui concerne une dimension interprétative et la théorie de la réception qui concerne plutôt une relation entre la dimension historique des textes et ses lecteurs.

En ce sens, comme nous avons souligné dans le deuxième chapitre, intitulé *Poétique du roman policier*, le lecteur joue un rôle important dans l'économie du roman policier. Il est totalement impliqué dans la recherche de la vérité et la découverte de l'assassin, la solution offerte par le détective est seulement une variante que le lecteur peut accepter ou rejeter, en fonction des indices qu'il a découverts. Le lecteur peut aussi arriver à une autre fin, où l'assassin découvert par le détective n'est pas identique avec l'assassin dévoilé par lui-même.

4.3.3. Considérations sur la sociologie de la réception du roman policier simenonien

Les articles des revues littéraires et les avant-propos écrits pour les versions roumaines et anglaises des œuvres simenoniennes constituent une source importante pour la réception sociologique des romans policiers simenoniens. Dans le cadre de nos recherches, nous avons observé que les versions roumaines des années '60 et '70 contiennent des avant-propos signés soit par le traducteur, comme nous verrons dans le cas du texte cible roumain du roman *Monsieur Gallet décédé*, paru en Roumanie sous le titre *Domnul Gallet, decedat*, traduction et avant-propos signés par Raul Joil, soit par un critique littéraire comme dans le cas du texte cible roumain du roman *Trois chambres à Manhattan. Le chat – Trei camere în Manhattan. Motanul*, avant-propos signé par Al. Tudorică.

Les versions plus récentes de la *Série Maigret*, *Seria Maigret*, traduites par Nicolae Constantinescu et parues chez *Polirom* dans les années 2000, ne contiennent pas d'avant-propos, ainsi que les versions anglaises des romans policiers simenoniens. Nous pouvons expliquer ce phénomène si nous prenons en considération que la politique des maisons d'édition en Roumanie dans la période communiste était celle d'éduquer les lecteurs et les avant-propos des versions roumaines des romans offraient des

¹⁷⁰ Iser, Wolfgang, *The Implied Reader* (1972) et *The Act of Reading* (1978), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyn Sznycer, Éditions Mardaga, Bruxelles, Belgique, 1995 ; *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* (1970).

informations et des réflexions critiques sur les œuvres littéraires. Le public considérait les avant-propos utiles parce que les sources d'information étaient limitées à cette époque-là. Après la Révolution de 1989, les maisons d'édition roumaines ont changé de politique, ne visant plus l'éducation des masses, mais plutôt le profit. Les versions plus récentes des romans simenoniens ne contiennent plus des avant-propos, soit parce que les lecteurs ont d'autres sources disponibles pour s'informer, soit parce que les traducteurs ou les critiques littéraires considèrent que le public connaît déjà l'œuvre simenonienne, soit parce que les éditeurs ne sont plus les professionnels d'autrefois, ou parce qu'ils considèrent Simenon un écrivain mineur et le genre policier, un genre mineur. Les versions anglaises ne contiennent pas d'avant-propos pour la littérature de fiction en général, soit qu'il s'agisse des romans sentimentaux, des romans de science fiction ou des romans policiers. Les livres en anglais qui contiennent des avant-propos ou des remerciements sont en général des livres de spécialité dans de différents domaines, comme critique de la littérature, poétique, histoire de la littérature, arts, poétique du roman policier, critique du roman policier, etc. Les traductions anglaises des romans policiers simenoniens contiennent cependant des citations des écrivains sur Simenon, ou, dans le cas du texte cible anglais de *Maigret à Vichy – Maigret in Vichy*, par exemple, paru dans les années '70, des opinions présentées dans des revues ou des journaux, comme *Washington Post*. Ces citations ont un but publicitaire pour que le livre soit vendu, tandis que les avant-propos s'adressent à un lecteur plus avisé, plus cultivé, qui veut obtenir plus d'informations sur la forme du roman et la construction des personnages.

À la différence de la période communiste, où il n'y a qu'un seul article¹⁷¹ paru en Roumanie, après la Révolution de 1989 il y a beaucoup d'articles parus dans les revues de culture, dans les annales scientifiques, dans les suppléments de littérature et de culture des journaux, etc. Dans l'espace anglo-saxon, nous avons remarqué aussi une multitude d'articles sur Simenon, articles parus surtout pendant les dernières années, ce qui signifie que l'œuvre simenonienne suscite, même aujourd'hui, beaucoup d'intérêt pour la critique roumaine, anglaise et américaine.

4.3.3.1. Considérations sur la sociologie de la réception¹⁷² du roman policier simenonien en Roumanie

Dans le cadre de nos recherches nous avons remarqué qu'il y a peu d'articles sur le roman policier et notamment sur le roman policier simenonien dans la presse

¹⁷¹ Balotă, Nicolae, *Simenon și cele 1001 nopți ale Occidentului* (Simenon et les 1001 nuits de l'Occident, notre traduction), paru dans le numéro 26 de la revue *România literară*, année V, jeudi, le 23 juin, 1972.

¹⁷² <http://journals.openedition.org/pratiques/1762#tocto2n5>, consulté le 22 novembre, 2017.

roumaine de la période de l'entre deux guerres¹⁷³ et de la période communiste, probablement à cause de l'aspect paralittéraire du genre policier et à cause des préjugés liés à ce type de texte. L'idéologie communiste n'accordait pas d'importance à la paralittérature et c'est pourquoi il y a un nombre réduit de traductions parues pendant la période communiste et un nombre réduit d'articles sur le roman policier simenonien. Ainsi, la critique littéraire ne semble pas s'intéresser au genre policier.

Nous avons passé en revue tous les articles sur Simenon parus en Roumanie dans toutes les périodes, et c'est pourquoi nous avons utilisé le concept de « sociologie de la réception », tel qu'il est défini dans l'article signé par Pierre Popovic, intitulé *La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir*¹⁷⁴. Selon sa définition, la sociologie de la réception des œuvres littéraires s'occupe des faits observables et des réactions manifestées par les lecteurs envers un texte. Elle peut aussi se référer à une lecture dominée par des normes et des perceptions culturelles arbitraires ou encore peut viser les théories de Wolfgang Iser concernant « le lecteur impliqué » ou « le lecteur coopérant » d'Umberto Eco. La sociologie de la réception concerne alors la sociopragmatique de l'œuvre littéraire et semble étudier le profil du lecteur dont le texte exige.

« Si la sociologie de la lecture des oeuvres se concentre sur des faits objectifs et des données vérifiables tels l'évolution des prix de vente, l'établissement des règles du droit d'auteur, la mise en place des circuits de diffusion, la composition sociale des lectorats (etc.), elle se place alors sous la bannière de la sociologie de la vie et des pratiques littéraires décrite ci-dessus. Elle peut cependant prendre une autre route dès lors qu'elle étudie les réactions que manifestent des publics variés, spécialisés ou non, envers les textes et leur esthétique. [...] L'oeuvre novatrice affiche un écart esthétique décisif par rapport à ces habitudes. Reversée vers le sociologique, cette prise en compte de la lecture peut se donner pour but de dégager des « systèmes de lecture », composés de façons de lire et d'investissements axiologiques [...]. Elle peut aussi recourir au concept bourdieusien de « champ littéraire », auquel cas il s'agira de montrer que la lecture est préformatée par l'imposition des normes et des arbitraires culturels, ainsi que par les palmarès et l'idéologie de la littérature produites par les instances de légitimation et de reproduction que sont la critique et l'école. Mais elle peut aussi, quitte à s'appuyer sur la théorie des actes de langage de John L. Austin et à solliciter des études comme celles de Wolfgang Iser sur le lecteur implicite ou d'Umberto Eco sur le lecteur coopérant, se diriger vers une lecture sociopragmatique du texte. Il s'agit alors de chercher comment le texte produit le lecteur

¹⁷³ Niculescu, Mihai, *Ceux qui ont soif*, *Universul literar*, vol. 47, numéro 21 de 9 juillet, 1938, p. 6.

¹⁷⁴ Popovic, Pierre, *La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir*, article paru dans *Pratiques*, Linguistique, littérature, didactique, 151–152 | 2011, *Anthropologies de la littérature*, *Pratiques* [En ligne], 151–152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, <http://pratiques.revues.org/176;10.4000/pratiques.1762>. <http://journals.openedition.org/pratiques/1762#tocto2n5>, consulté le 22 novembre, 2017.

dont il a besoin, le faisant complice de son achèvement et de sa possible circulation dans l'espace social »¹⁷⁵.

En ce qui concerne les articles parus sur l'œuvre de Georges Simenon en Roumanie, dans la période de l'entre deux guerres, il y en a un seul intitulé *Simenon: Ceux de la soif*¹⁷⁶. C'est une chronique du roman *Ceux de la soif* qui présente l'aventure aux accents fantastiques et dramatiques d'un groupe de jeunes qui se passe dans les îles Galápagos. L'auteur de l'article précise que Simenon a écrit des romans policiers remarquables, mais il considère que ce genre littéraire est un genre « bâtard »¹⁷⁷, « dont le jugement est devenu un préjugé »¹⁷⁸. L'article lance une invitation à la lecture du roman *Ceux de la soif* qui fait partie de ce que Simenon appelait « les romans durs ».

Pendant la période communiste, on a publié un article sur Simenon, en 1972, dans la revue « România literară », revue destinée aux nouveautés culturelles et littéraires, intitulé *Simenon și cele 1001 nopți ale Occidentului – Simenon et les 1001 nuits de l'Occident*¹⁷⁹ signé par Nicolae Balotă. L'article est admirablement écrit; on remarque le style littéraire, académique de Nicolae Balotă. Il présente Simenon comme un grand conteur de nos temps, ses romans sont comparés à des « chansons de gestes » du XX^{ème} siècle, Simenon étant une Schéhérazade de l'Occident des temps modernes.

« Je m'imagine Simenon comme une sorte de Schéhérazade racontant les aventures des gens du siècle dans les nuits de l'Occident. Il personnifie, dans ce siècle où abonde plutôt les constructeurs en prose que les conteurs, le génie ancien de la narration.

Lorsque, conformément au rituel qu'il confesse lui-même avoir adopté, il s'assit à l'aube devant la pile de papier et il écrit, comme en transe, un chapitre d'un livre, il ne fait autre chose que ce qui faisaient les conteurs de l'Orient ou les aèdes de l'Hellade Antique : en racontant, il éveille, satisfait et entretient en nous, ses écouteurs, l'appétit pour l'aventure »¹⁸⁰.

Étant perçu comme un « sultan de la narration occidentale »¹⁸¹, ce qui frappe chez Simenon est sa prolificité, sa fécondité littéraire et la vitesse avec laquelle il élabore ses romans, ce qui fait penser à un artisan qui applique un modèle tout fait pour faire sortir le produit fini.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 13.

¹⁷⁶ Niculescu, Mihai, *Simenon: Ceux de la soif*, article paru dans *Universal literar*, volume 47, numéro 21, du 9 juillet 1938.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 6 (notre traduction).

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 6 (notre traduction).

¹⁷⁹ Balotă, Nicolae, *Simenon și cele 1001 nopți ale Occidentului (Simenon et les 1001 nuits de l'Occident)*, *România literară*, numéro 26, année V, jeudi, le 23 juin, 1972.

¹⁸⁰ *Ibidem*, (notre traduction).

¹⁸¹ *Ibidem*.

« Simenon construit toujours ses œuvres selon des modèles fixes. Ses romans [...] sont une sorte de d'espèces littéraires aux formes fixes comme les sonnets. [...] C'est grâce à leur "mécanisation" qu'ils offrent des structures narratives facilement à formaliser »¹⁸².

La forme rigoureuse de ses romans invite les critiques à penser à « une grammaire de Maigret » selon le modèle de la « Grammaire du Décaméron » analysée par Todorov. D'ailleurs Simenon même confesse dans une interview « Je suis un artisan » et il serait bien de rappeler ici que nous avons montré dans le deuxième chapitre de notre ouvrage, *Poétique du roman policier*, que le roman policier est le résultat de l'application d'un modèle cristallisé par Poe et raffiné par Conan Doyle et Agatha Christie. Simenon a le mérite d'avoir trouvé son propre modèle qu'il a appliqué dans ses romans, un modèle qui s'écarte de la tradition du roman policier et qui se rapproche plutôt du genre littéraire.

En lisant ses romans, on a l'impression que Simenon, tout en gardant les proportions, est semblable à Balzac, dans sa manière d'écrire, s'isolant dans sa maison jusqu'à ce qu'il réussisse à finir son roman, dans la manière de décrire les intérieurs, les espaces ouvertes, les maisons, les cérémonies, dans sa manière de choisir les noms des personnages et de leur donner une identité, schématique, c'est vrai, mais vraisemblable. On pourrait dire que Simenon est un Balzac du roman policier qui, même s'il ne réussit pas à décrire des typologies, tributaire au siècle de la vitesse et de la technologie, il atteint le réalisme dans ses œuvres.

« Digne fils d'un siècle des triomphes de la technique et de la dissolution des caractères, il projette des petits mécanismes humanoïdes, mais non pas des personnalités ou des typologies humaines. Même Maigret (le seul qu'on "voit", surtout depuis que Jean Gabin a emprunté sa physionomie) est l'homme des ressorts qui fonctionnent – même dans la période de ses débuts maladroits – mieux que dans le cas des autres. Très français, il est un cartésien, mais son rationalisme a reçu les infusions d'un intuitionnisme – dirait-on d'une façon un peu prétentieuse – bergsonien »¹⁸³.

L'article contient aussi des opinions générales concernant la traduction en roumain, en 1972, des romans *Trois chambres à Manhattan* et *Le chat*. La traduction a été réalisée par Florica Eugenia Condurache et le critique littéraire Nicolae Balotă apprécie la finesse et l'élégance de la traduction qui réussit à éviter les pièges textuelles.

Nicolae Balotă ne nous offre pas de détails concernant la critique de la traduction, il serait difficile, d'ailleurs, mais il fait, cependant, une courte référence à la traduction. L'avant-propos de la traduction du roman *Trois chambres à Manhattan* et du roman *Le chat* – *Trei camere în Manhattan, Motanul*, parus chez *Minerva*, dans la collection *Biblioteca pentru toți*, Bucarest, 1972, est signé par Al. Tudorică et mentionné par

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*.

Nicolae Balotă dans son article. Dans son avant-propos Al. Tudorică insère des fragments *in extenso* d'un entretien d'André Parinaud avec Georges Simenon, entretien extrait de l'étude *Connaissance de Simenon*¹⁸⁴, une interview conçue pour être diffusée à la radio en octobre–novembre 1955. Dans cette conversation Simenon dévoile sa méthode de travail, méthode qui a suscité beaucoup de discussions et d'étonnement dans le monde littéraire, car Simenon écrivait un roman en dix jours, suivant un programme de travail rigoureux qu'il respectait quotidiennement. Il commençait par mettre en ordre son bureau et ignorer tous les problèmes, pour avoir dix jours de liberté totale. Il devait être sûr que rien ne le dérangeait ces dix jours, car si quelque chose arrivait, comme par exemple un de ses enfants ou sa femme ou une maladie, il abandonnerait à jamais son roman.

Simenon affirmait que ses romans étaient le produit d'un état spécial qu'il réussissait à atteindre, la transe, que le processus d'écriture est inconscient, comme dans le cas des grands écrivains atteints par le génie, qu'il ne savait pas quelle tournure prenait son roman, qui était le coupable et que s'il l'avait su, il aurait abandonné le roman car il n'aurait été plus intéressé de ce roman-là.

La perspective de Simenon vient contredire le point de vue de Poe sur la technique de l'écriture du roman policier. Poe disait que le processus d'écriture de la littérature policière est un processus de raisonnement, de fabrication et que le roman policier est le produit de la raison, de l'intelligence et non pas de l'inspiration instantanée, du travail de l'inconscient. Si Poe a démythifié le travail du génie créateur, Simenon l'a remythisé, accordant une importance primordiale à l'état de transe et au rôle de l'inconscient dans le processus de création de ses romans.

Dans l'interview accordée à André Parinaud, Simenon explique les étapes qui précèdent le processus de l'écriture d'un roman. Deux jours avant la date fixée pour le commencement du travail, il fait une promenade dans des endroits isolés pour essayer d'entrer dans l'état de transe : « entrer dans la transe » signifiant pour Simenon la création d'un vide pour permettre aux faits extérieurs de le pénétrer; le moindre fait divers extérieur acquiert pour lui une importance extraordinaire. Il donne l'exemple de la branche d'un arbre balancée par le souffle du vent qui déclenche dans l'esprit de l'auteur la mémoire involontaire.

Simenon décrit aussi la technique de construction de ses personnages et il montre que, souvent, un personnage est composé de dix ou douze personnes qu'il a connues et auxquelles il ajoute encore des traits de caractère. Il souligne que « leur état civil » n'est pas tout à fait ébauché, car son premier soin est d'ouvrir un annuaire téléphonique pour copier sur une feuille de papier deux ou trois cents noms qui seraient adéquats

¹⁸⁴ *Connaissance de Simenon*, tome I, Presses de la Cité, Paris, 1937, pp. 399–406, du chapitre *Entretiens*.

pour son personnage central. Il se promène une heure dans sa chambre et il lit et vérifie ces noms jusqu'au moment où l'un de ces noms lui paraît définitif et vraisemblable. Il écrit ce nom sur une enveloppe jaune, sa seule superstition, et il note son âge, le numéro de téléphone et l'adresse, car il veut savoir tout sur ce personnage, comme par exemple l'âge de son père, si celui-ci est mort ou s'il vit, sa mère, ses enfants, ses amis et il dessine souvent un plan de sa maison ; il doit aussi connaître son programme quotidien, ses habitudes, il doit savoir quand son héros rentre, si la porte s'ouvre à droite ou à gauche, etc.

On peut trouver une similitude entre la technique de Simenon et celle de Balzac : si Simenon choisit le nom de ses personnages de l'annuaire téléphonique et il vérifie leur adresse et fait le plan de leurs maisons, Balzac se documentait aussi pour ses romans ; il avait l'habitude de se promener dans les cimetières, notait les noms écrits sur les pierres tombales et les monuments funéraires pour en choisir un qu'il donnait à son personnage. Il observait aussi les rues, les maisons et s'imaginait les habitants de ces maisons, leurs métiers, adaptant leur personnalité au nom et à la maison observée et analysée pour créer des typologies. Comme Balzac, Simenon « fait concurrence à l'état civil » par la complexité et la vraisemblance de ses personnages.

Après avoir collecté les éléments nécessaires pour la construction du personnage central, Simenon choisit les noms des personnages secondaires, trois ou quatre noms qui lui serviront pour écrire le premier chapitre. Pour Simenon, la question qui se pose est la suivante : tenant compte de la place et l'ambiance où vit cette personne, de sa profession, de sa famille, etc, qu'est-ce qui pourrait lui arriver qui le forcerait d'aller jusqu'au crime ? Simenon veut trouver « le coup de pouce du destin » qui change la vie de cet homme, et il passe une ou deux heures, parfois un jour, pour atteindre ce but ; cela constitue le premier chapitre du roman. Parinaud lui demande s'il écrit le premier chapitre à plusieurs reprises, s'il fait des modifications ou s'il l'écrit d'un coup. Simenon précise qu'il écrit tous ses romans d'un coup, mais que le premier chapitre lui prend trois heures tandis que les autres deux heures et demie. Dès qu'il a commencé à utiliser la machine à écrire¹⁸⁵, Simenon a amélioré son rythme de travail, soulignant que, lorsqu'il écrivait à la main, il avait la tendance de revenir sur la phrase précédente, de devenir trop littéraire, d'avoir des regrets ; son style devenait trop soigné à cause de la possibilité de reformuler. Ainsi, accordant trop d'importance à la forme, il perd le rythme et cela était grave pour lui qui accordait tant d'importance au rythme. Employant la machine à écrire, il doit respecter le rythme, même s'il sait qu'il fera les corrections plus tard. En écrivant la dernière

¹⁸⁵ *Connaissance de Simenon*, tome I, Presses de la Cité, Paris, 1937, pp. 399–406, du chapitre *Entretiens*, cité par Al.Tudorică dans *l'Avant-propos* du texte cible roumain du roman *Le Chat* intitulé *Motanul* en roumain.

page du roman, Simenon éprouve un état d'euphorie, qui dure parfois un ou deux jours. Ensuite, Simenon commence à douter de son travail et reprend le manuscrit pour faire des corrections ; ce travail lui donne l'impression que le roman est exécrable, qu'il se décompose sous ses yeux, que c'est un roman raté. Cependant, il l'envoie à l'éditeur, et plus tard, lorsque l'éditeur lit le roman et l'apprécie, il essaie de se réconcilier avec son roman.

Al. Tudorică, affirme que « chaque mention, si sommaire qu'elle soit, à propos de l'œuvre de Georges Simenon, contient aussi, invariablement, des signes d'exclamation adressés à son extraordinaire prolificité littéraire »¹⁸⁶, Simenon étant perçu comme un « phénomène » de l'écriture. Grâce à sa prolificité, Simenon « semble lier naturellement son destin à la création du feuilleton ou de la collection populaire conçue, par définition, pour une large diffusion et couvrant, en rythme accéléré, la faim du public pour la nouveauté »¹⁸⁷.

Al. Tudorică souligne que la notoriété de Simenon est due à la « découverte » du commissaire Maigret, et à la popularité du genre policier :

« Le genre policier, catégorie bien définie, a depuis longtemps ses lois, imposées et représentées par ses chefs-d'œuvre. [...] Se délimitant de plus en plus de la littérature d'aventures, le roman ou le drame policier tendent à devenir de purs exercices d'esprit, dans une sorte de compétition où le lecteur est provoqué et où l'auteur dépense des quantités impressionnantes d'ingéniosité et de technique, en essayant de "tromper" un lecteur de plus en plus spécialisé et exigeant »¹⁸⁸.

Dans la littérature policière, l'effort d'inventer vise la nouveauté et l'imprévu des situations envisagées par l'écrivain. Les personnages qui sont les protagonistes de ces situations se trouvent dans l'arrière-plan de la table d'échecs, du point de vue de l'intérêt du lecteur et de l'auteur.

Au milieu de ces personnages se trouve le détective, policier ou détective particulier, professionnel ou amateur, qui dirige le jeu grâce à ses qualités qui l'ont rendu adéquat pour ce rôle. Maigret représente une nouveauté, un « antidétective »¹⁸⁹ qui essaie de détruire la typologie traditionnelle du personnage, non seulement par son aspect extérieur (Maigret est massif, lourd, il a des routines, il déteste la violence et il a une famille), mais surtout par les méthodes employées et par ses objectifs.

« Le personnage de Simenon dépasse les traits et les attributions professionnelles du policier. Appelé pour enquêter des faits qui contredisent l'ordre habituel, celui-ci se

¹⁸⁶ Tudorică, Al., Avant-propos, du texte cible roumain *Trois chambres à Manhattan. Le chat – Trei camere în Manhattan. Motanul*, paru chez Editura Minerva, Biblioteca pentru toți, București, 1972, p. V (notre traduction).

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. VI (notre traduction).

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. VIII – IX (notre traduction).

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.XI (notre traduction).

montre intéressé par les réactions extérieures de ceux impliqués, il essaie en même temps d'éclaircir les motivations humaines les plus profondes de leurs actions »¹⁹⁰.

La fiction policière de Simenon transgresse la condition d'un simple jeu, grâce à la structure de ses personnages qui participent au drame.

« L'état de crise au milieu duquel Maigret descend chaque fois grâce à sa profession, ne représente pas pour celui-ci un simple mélange d'indices matériels et d'événements positifs vérifiables, mais aussi une confrontation des destins où il pénètre en raison de sa profession, mais aussi en raison d'une volupté cachée de déchiffrer les motifs obscurs qui ont conduit au déroulement des faits »¹⁹¹.

Par la création de « l'antidétective », Simenon réussit à démythiser le détective. Le succès de Maigret réside dans la description de son côté humain et dans la création d'une biographie fictive et détaillée, mais vraisemblable, qu'on peut trouver dans *Les Mémoires de Maigret*. Simenon a le don de créer un monde agité, passionnant, parfois violent, parfois moins spectaculaire, avec des gens qui se trouvent dans des situations-limite. Il est capable de mettre en relief les couches profondes de l'être humain, les ressorts insoupçonnés des personnages. Maigret est le héros-clé de cet univers qu'il démasque en se dévoilant lui-même durant ce processus, sous le signe du « détective-père »¹⁹², capable de pardonner et de comprendre les ressorts intimes du crime, avant de punir l'assassin. La solidarité avec ses victimes vient de cette capacité de compréhension. « Il rétablit l'ordre fondamental du monde, en observant, au-delà des désarticulations qu'il rencontre partout, les constances sur lesquelles cette unité repose »¹⁹³.

Dans l'avant-propos du texte cible roumain du roman *Monsieur Gallet, décédé – Dl. Gallet, decedat*¹⁹⁴, le traducteur, qui est aussi l'auteur l'avant-propos, pose une question essentielle dans le titre : Georges Simenon est-il vraiment auteur de romans policiers ? (*Georges Simenon autor de romane « polișiste » ? – Georges Simenon autor de romans « polișieri » ?*).

Raul Joil s'arrête lui aussi sur la prolificité de Simenon, qui était déjà proverbiale à cette époque-là ; tous les trois jours un nouveau roman de Simenon paraissait dans le monde, traduit dans une langue étrangère. L'œuvre de Simenon a suscité l'intérêt de la critique à peine dans les années '50, n'étant pas considérée de la littérature jusqu'alors. Les premiers critiques littéraires ont considéré Simenon comme étant un successeur des feuilletonistes du XIX^{ème} siècle, tel qu'Eugène Sue, grâce à sa

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. XI–XII (notre traduction).

¹⁹¹ *Ibidem*, p. XIII (notre traduction).

¹⁹² *Ibidem*, p. XXIV (notre traduction).

¹⁹³ *Ibidem*, p. XXIV (notre traduction).

¹⁹⁴ *Domnul Gallet decedat, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965*, roman traduit du français par Raul Joil

fécondité en matière d'écriture et d'analyse psychologique, parfois superficielle, faite dans ses romans.

En ce qui concerne l'encadrement dans le genre policier des romans simenoniens, Raul Joil évoque l'opinion de Maurice Nadeau qui considère que les romans policiers simenoniens ne sont pas de romans « policiers » proprement-dits parce qu'ils ne respectent pas la formule exacte des romans policiers.

« Si nous comprenons le caractère quasi-littéraire ou a-littéraire des romans policiers en général, on ne peut pas impliquer la série Maigret de Simenon dans cette catégorie. [...] Au fait, l'écrivain ne vise pas, dans ses célèbres *Maigrets*, à répondre à la question : "Qui a tué ?", il ne met pas à l'épreuve le lecteur, il ne le provoque pas à découvrir l'assassin, le détournant tout le temps, tout au long du roman. Simenon ne se demande pas "Qui a commis le crime ?", mais "Pourquoi a-t-on commis le crime ?". Maigret ne s'érige pas dans le juge des assassins, mais il essaie d'expliquer leurs actions, de motiver leurs faits. Pour pénétrer dans la psychologies des assassins, il s'approprie leurs passions, il s'identifie à eux »¹⁹⁵.

Raul Joil continue l'analyse du personnage Maigret qui « n'apparaît pas comme un exécutant de la Justice ; il n'applique pas les méthodes d'investigation traditionnelles du code de procédure pénale »¹⁹⁶. Maigret met en question les apparences, il supprime tout ce qui est « façade morale » et adopte « un nouveau mode de regarder l'homme ». Il découvre parfois la réalité des choses grâce à ce que René Lalou¹⁹⁷ appelle « la forme bergsonienne » des romans policiers de Simenon. Le crime a plusieurs facettes qui conduisent sur des chemins erronés et Maigret accompagne le lecteur dans ce labyrinthe de suppositions. Son travail est sérieux et inspire de la confiance quand on le regarde travailler. Après avoir découvert le coupable, le commissaire doit faire un rapport à son chef hiérarchique, chose difficile à réaliser car le destin des innocents sera détruit, comme dans *Monsieur Gallet décédé* ou *Maigret à Vichy*. Raul Joil conclut que Simenon « fait et défait le mécanisme psychologique des héros – sous nos yeux – éprouvant un intérêt profond et un chaleureux amour pour les gens »¹⁹⁸.

Comme un témoignage de la réception critique du roman policier, en général, en Roumanie dans la période communiste, on peut évoquer l'émission télévisée *Reflector*, émission d'enquête sociale et de propagande communiste¹⁹⁹ qui présentait, dans un épisode de 1974, des chômeurs et des personnes considérées comme

¹⁹⁵ Joil, Raul, Avant propos du texte cible roumain du roman *Monsieur Gallet décédé – Domnul Gallet, decedat*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965, p. 7 (notre traduction).

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 8.

¹⁹⁷ Lalou, René, *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 20 août 1932

¹⁹⁸ Joil, Raul, Avant propos du texte cible roumain du roman *Monsieur Gallet décédé – Domnul Gallet, decedat*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965, p. 11 (notre traduction).

¹⁹⁹ *Reflector*, émission d'enquête sociale et de propagande communiste, *Iarna unui pierde-vară*, 1974, (*L'hiver d'un fainéant*, notre traduction).

« parasites » de la Roumanie communiste. Étant une émission d'enquête sociale, les réalisateurs y ont pris des interviews de diverses personnes qui passaient leur temps dans des bars et des restaurants, bourrées d'alcool, refusant de ravailler, n'ayant aucune occupation. Ce qui nous a attiré l'attention c'est l'opinion d'un jeune homme qui avouait aimer lire des romans d'aventure et des romans policiers. On peut considérer que c'est une grossière manipulation de ceux qui s'occupaient de la propagande communiste, qui voulaient induire dans le public l'opinion que le roman policier était un genre préféré par les couches basses, par les fainéants et les parasites de la société. Le côté manipulatif de l'émission de propagande communiste y est évident.

Après la Révolution de 1989, l'œuvre de Simenon devient plus intéressante pour les critiques roumains. Dans des revues de littérature comme *Convorbiri literare*, *Cronica*, *Luceafărul*, etc. paraissent des articles signés par des personnalités de marque telles que Petruța Spânu, Eugen Simion, Nicolae Balotă etc.

Dans *Convorbiri literare*, paraît un article en deux parties sur les écrits intimes de Simenon, intitulé *Eurile lui Georges Simenon*²⁰⁰ – *Les égos de Georges Simenon*²⁰¹, signé par Eugen Simion. Au début de l'article, Simion cite les opinions des critiques littéraires selon lesquelles le Belge Georges Simenon détient quelques performances surprenantes : il a écrit plus de deux cents livres ; c'est l'écrivain le plus lu du XX^{ème} siècle, selon une statistique de l'UNESCO ; il a transformé le roman policier d'un instrument de plaisir dans une forme de critique sociale, selon Jacques Dubois ; il est un grand écrivain réaliste, spécialisé dans la description des gens sans qualité « dans une époque où l'élitisme est en vogue, où le roman devient en réalité un *métaroman* »²⁰², comme remarquait Jacques De Decker.

Dans son article *Centenar Georges Simenon*²⁰³ – *Centenaire Georges Simenon*²⁰⁴, Petruța Spânu affirme que Georges Simenon occupe la quatrième place parmi les créations des auteurs de langue française, après Jules Verne, Charles Perrault et René Goscinny. Son œuvre impressionne non seulement par sa richesse et son ampleur mais aussi par le grand nombre de tirages, de traductions, d'adaptations. Traduite en plus de cinquante langues, vendue en plus de 500 millions d'exemplaires, adaptée pour la cinématographie, l'œuvre simenonienne s'est répandue dans le monde entier, dans toutes les couches de la population, grâce surtout à l'imposante figure du commissaire Maigret devenu mythe universel. L'écrivain semblait fier de cette

²⁰⁰ Simion, Eugen, *Eurile lui Georges Simenon*, article paru dans la revue *Convorbiri literare*, numéro 3, volume 143, mars 2003.

²⁰¹ Notre traduction

²⁰² Simion, Eugen, *Eurile lui Georges Simenon*, article paru dans la revue *Convorbiri literare*, numéro 3, volume 143, mars 2003, p. 15

²⁰³ Spânu, Petruța, *Centenar Georges Simenon*, article paru dans *Convorbiri literare*, numéro 9, volume 137, septembre, 2003.

²⁰⁴ Notre traduction.

abondance et insistait sur la facilité avec laquelle il écrivait, sans omettre l'effort épuisant que supposait un tel rythme. Presque toutes les classes et les catégories sociales apparaissent dans l'œuvre simenonienne, environ un tiers de ses personnages appartient à la petite bourgeoisie, ce qui serait, peut-être, une explication du succès de ses romans.

Dans l'article *Simenon: 4000 de personaje și 200 de pipe*²⁰⁵ – *Simenon : 4000 personnages et 200 pipes*²⁰⁶, Ecaterina Oproiu se réfère à l'œuvre gigantesque de Simenon comparable à celle de Balzac : 560 titres en 500 millions exemplaires, titres traduits en 57 langues qui réunissent 4000 personnages. Simenon mérite vraiment le surnom de « robot de la littérature, machine cérébrale, fabrique Simenon, un phénomène de la production française »²⁰⁷. Dans le même article, ayant le sous-titre *Maigret conduce din nou ancheta – Maigret conduit de nouveau l'enquête*²⁰⁸, Oproiu passe en revue les acteurs qui ont interprété le rôle du commissaire Maigret dans les adaptations cinématographiques : Pierre Renoir dans *La Nuit du carrefour*, Jean Tarride dans *Le chien jaune*, Harry Baur dans *Tête d'un homme*, Albert Préjan dans *Signé Picpus*, Cécile est morte, *Les caves du Majestic*, Charles Laughton dans *L'homme de la Tour Eiffel*, Michel Simon, Maurice Manson dans *Maigret dirige l'enquête* et Jean Gabin dans *Maigret tend une piège*, *Maigret et l'Affaire Saint Fiacre*, *La colère de Maigret*. Simenon déclare qu'il ne pourra jamais s'imaginer son personnage Maigret interprété par un autre acteur que Jean Gabin. Le succès des films de la série télévisée *Maigret* appartient à Jean Richard depuis 23 ans (*Maigret à New York*).

Nicolae Balotă affirme dans son article *Georges Simenon: Un mare scriitor minor*²⁰⁹ – *Georges Simenon: Un grand écrivain mineur*²¹⁰ – que pour écrire une œuvre aussi vaste l'écrivain doit avoir un don spécial de la fécondité, un art acquis par exercice, une spécialisation dans le métier d'écrivain. Simenon sait utiliser des modèles et n'emploie pas de mécanismes élaborés. Balotă ne voit pas dans cet écrivain prolifique, inventeur de fiction, un grand créateur de personnages vivants. Il ne croit pas que Gide avait raison en le nommant « notre Balzac »²¹¹, car Simenon projette des petits mécanismes humanoïdes, toujours les mêmes, et non pas des

²⁰⁵ Oproiu, Ecaterina, *Simenon: 4000 de personaje și 200 de pipe*, article paru dans *Adevărul literar și artistic*, volume: année 2, numéro 89, octobre 20–26 année 1991.

²⁰⁶ Notre traduction.

²⁰⁷ Oproiu, Ecaterina, *Simenon: 4000 de personaje și 200 de pipe*, article paru dans *Adevărul literar și artistic*, volume: année 2, numéro 89, octobre 20–26 année 1991, p.12.

²⁰⁸ Notre traduction

²⁰⁹ Balotă, Nicolae, *Georges Simenon: Un mare scriitor minor*, article paru dans *Luceafărul*, numéro 23, du 12 juillet, 1995.

²¹⁰ Notre traduction.

²¹¹ Balotă, Nicolae, *Georges Simenon: Un mare scriitor minor*, article paru dans *Luceafărul*, numéro 23, du 12 juillet, 1995, p. 22.

personnalités ou des typologies humaines. Seul Maigret, incarné par Jean Gabin, est un mécanisme qui fonctionne mieux que les autres. Balotă ne considère pas Simenon un écrivain trop raffiné ou trop profond.

Dans la revue *Luceafărul* apparaît un article intitulé *Georges Simenon "Omul care a scris un roman închis într-o colivie de sticlă"*²¹² – *Georges Simenon "L'homme qui a écrit un roman enfermé dans une cage de verre"* – signé par Assouline Pierre, un article dont le traducteur n'est pas mentionné. Assouline s'arrête sur un non-événement de 1927 mais qui apporte à Simenon de la célébrité et 25.000 mille francs. Simenon, Georges Sim à cette époque-là, a fait un pari avec les journalistes et les éditeurs des journaux qu'il allait écrire un roman fleuve devant les yeux du public, clos dans une cage de verre. C'est un véritable scandale, car l'éditeur en chef de *La Wallonie* déclare que Simenon va commettre un suicide littéraire. Malheureusement, l'événement n'a eu pas lieu car *Paris Matin* fait faillite. Pourtant le nom de Simenon est véhiculé dans tous les milieux et il y a eu des personnes qui juraient l'avoir regardé écrire dans une cage de verre, dans le hall du *Petit Journal*. Ainsi naquit le mythe de la prolificité de Simenon et *L'Histoire de l'édition française* le décrit comme étant assis et « écrivant sous les regards attentifs des lecteurs qui attendaient la suite du feuilleton. Faisant fortune, Simenon a quitté ce genre d'exhibitions »²¹³. L'auteur de l'article se pose la question : Qu'est-ce que cette aventure lui a apporté jusqu'à la fin ? 25.000 mille francs dont il avait, sans doute, besoin et une légende. L'année 1927 peut être considérée l'année du non-événement de la cage de verre, l'année de la naissance du phénomène Simenon. L'auteur conclut qu'au début il s'est servi de cette légende pour se singulariser, pour se faire connaître au public. Mais lorsqu'il voulut se faire connaître dans le cercle littéraire, cette légende est devenue encombrante.

La revue littéraire *ARC* publie sous forme d'article des fragments de l'essai d'Henry Gilles intitulé *Comisare Maigret, de fapt cine sunteți ?*²¹⁴ – *Commissaire Maigret, qui êtes-vous ?*, article traduit du français par Popescu Marin Magdalena. L'article présente « la fiche signalétique du commissaire Maigret »²¹⁵, suivie par des fragments traduits des *Mémoires intimes*.

Radu Tania publie un article intitulé *Georges Simenon*²¹⁶ où elle retrace l'itinéraire littéraire et les repères les plus importants de la biographie de Simenon.

²¹² Assouline, Pierre, *Georges Simenon, Luceafărul*, numéro 47, du 9 décembre, 1992.

²¹³ *Ibidem*, p. 16 (notre traduction).

²¹⁴ Gilles, Henry, *Comisare Maigret, de fapt cine sunteți ?*, article paru dans la revue *ARC*, 1993, traduit du français par Popescu Marin Magdalena

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 76–77

²¹⁶ Radu, Tania *Georges Simenon*, article paru dans la revue *ARC*, en 1991.

La revue *Literatorul* publie une interview intitulée *În slujba Majestății Sale, Aventura – Au service Sa Majesté, l'Aventure*²¹⁷, qui a comme sous-titre *Georges Simenon și comisarul Maigret*²¹⁸ – *Georges Simenon et le commissaire Maigret*²¹⁹, interview accordé par Simenon à l'écrivain Teofil Bălaj. L'auteur de l'interview s'arrête sur les performances de Simenon: plus de cent millions de lecteurs dans le monde, des tirages de sept cents mille à un million d'exemplaires. Simenon déclare ne pas avoir une secrétaire et écrire 24h sur 24 lorsqu'il n'a rien d'urgent à faire. Il se repose en lisant et relisant ses manuscrits. En ce qui concerne ses amis, Simenon précise :

« ceux qui ont trop de temps pour les amis, n'ont jamais assez de temps pour ses livres. Je vous prie de croire que n'ai lu aucun livre depuis 1928. Probablement que mes confrères ne lisent pas eux-aussi mes livres, ainsi je ne me sens pas trop coupable. C'est plus prudent de ne pas lire les livres des autres. Vous imaginez-vous que serait si je découvrais, en lisant, un autre Simenon... »²²⁰.

Comme Maigret, il ne dort pas beaucoup parce qu'il considère que le sommeil d'un écrivain serait un crime quand il y a tant de choses qui se passent dans le monde. « Les journaux meurent chaque soir », mais un livre est mis à l'abri car « la bibliothèque et l'amitié du lecteur le défend »²²¹.

En ce qui concerne la valeur des roman policiers, en général, Bălaj cite Josée Dupuy qui n'est pas d'accord avec l'opinion que les auteurs de romans policiers, même les meilleurs, sont de mauvais écrivains. Un bon « policier » est plus riche qu'un roman médiocre soi-disant littéraire. Comme le roman feuilleton du XIX^{ème} siècle, il se nourrit de l'information la plus récente, du fait divers quotidien. Il nous propose une description exacte d'un environnement social, d'une ville, la corruption des politiciens, le sadisme des policiers, le mal qui atteint les jeunes. En transformant l'information du journal en sujet de roman, celle-ci cesse d'être dangereuse.

L'article *Pe urmele lui Georges Simenon*²²² – *Sur les traces de Georges Simenon*²²³ – signé par Ana Maria Romițan est un éloge apporté à Simenon pour commémorer 20 ans depuis sa mort. L'auteur rappelle que Simenon a écrit presque 400 romans dont la majorité a le célèbre inspecteur de police, Maigret, comme personnage principal, 158 nouvelles, de nombreux articles et reportages, mémoires intimes, et

²¹⁷ Notre traduction.

²¹⁸ Bălaj, Teofil, *Georges Simenon și comisarul Maigret*, article publié dans la revue *Literatorul*, numéro 26, du 2 juillet 1993.

²¹⁹ Notre traduction.

²²⁰ *Ibidem*, p. 10 (notre traduction).

²²¹ *Ibidem*.

²²² Romițan, Ana-Maria, *Pe urmele lui Georges Simenon*, article paru dans *Contemporanul – ideea europeană*, vol. 21, numéro 2, février, 2010.

²²³ Notre traduction.

scénarios de film pour le cinéma et la télévision. À la différence d'autres écrivains, dans le cas de Simenon, il n'y a pas de frontière entre sa vie et son œuvre. D'ailleurs, l'écrivain lui-même déclare que c'est pendant ses voyages qu'il a connu plusieurs typologies humaines, a vu et écouté beaucoup d'histoires et d'aventures. Quand il écrit, tout cela l'inspire. Romițan passe en revue brièvement le parcours de la vie de l'écrivain, insistant sur ses voyages et sur la naissance de Maigret. L'année 1929 est décisive pour sa carrière d'écrivain puisqu'elle marque le début de la série des romans policiers qui a comme personnage central Maigret, personnage qui lui apportera un succès national et international éclatant. Ce succès est certainement favorisé par la traduction de ses romans en plusieurs langues étrangères, mais aussi par les adaptations cinématographiques de Renoir, Tarride et Duviol. La période Fayard est considérée l'époque d'or de la *Série Maigret*, l'éditeur français publiant entre 1931–1934 trente et un romans signés Georges Simenon. Romițan raconte les aventures du voyage de Simenon en Amérique. Son séjour en Amérique est considéré par l'écrivain le début d'une nouvelle vie : « „Après *La Fuite de Monsieur Monde* j'ai eu l'impression de pouvoir écrire le mot *fin* ; une période de ma vie était terminée et une autre commençait”, se confessait Simenon dans une lettre adressée à Gide »²²⁴. Revenu en Europe, il aborde, entre 1960–1970, le genre autobiographique. C'est aussi le moment où Simenon découvre sa passion pour la médecine et pour la psychiatrie. Il lit de nombreux ouvrages de spécialité et introduit dans ses romans un nouveau personnage, le docteur Pardon, ami du commissaire Maigret.

L'œuvre monumentale de Georges Simenon ouvre la porte non seulement vers le monde fascinant et mystérieux du roman policier, mais aussi vers l'homme, le journaliste et l'écrivain Simenon. Maigret reste dans la mémoire collective du public tel qu'il a été incarné par Jean Gabin dans *L'Affaire Saint Fiacre* et dans les autres adaptations cinématographiques des romans de la *Série Maigret*.

Dans l'article *Simenon cu și fără Maigret*²²⁵ – *Simenon avec et sans Maigret*²²⁶, Petruța Spânu met en évidence le destin étrange de l'homme Simenon et de son œuvre. La célébrité de Simenon est alimentée par le rituel spectaculaire de la création et aussi par la confusion entre l'écrivain et ses personnages. Spânu retrace la vie de Simenon depuis son début dans le journalisme à l'âge de 16 ans. Ses contributions dans le journal *La Gazette de Liège* sont modestes : chroniques, faits divers, écrits. À Paris il occupe des fonctions de secrétaire auprès des personnalités importantes, publie des reportages, des petites histoires et des romans faciles, souvent érotiques. Les seules cordonnées qui le guident dans ses années de début sont le désir de

²²⁴ Notre traduction.

²²⁵ Spânu, Petruța, *Simenon cu și fără Maigret*, article paru dans la revue *Cronica*, vol. 34, numero 4, avril, 1999.

²²⁶ Notre traduction.

réussite et la confiance dans son talent d'écrivain. Il connaît le succès avec la littérature facile, diffusée aux masses, qui s'adresse à toutes les couches sociales. Il reste fidèle aux genres littéraires populaires, à la littérature de consommation. Ses romans ont un personnage central, le commissaire Maigret, qui a la qualité de justicier et de surhomme. Spânu s'arrête sur le processus créatif de Simenon, processus décrit par l'écrivain lui-même dans diverses occasions. Simenon crée un personnage inédit, Maigret, qui se trouve à la frontière entre le petit bourgeois conformiste (père de famille avec ses routines : confort, plats délicieux, pipe, bière) et le *déviant* (fréquentation des milieux douteux, des endroits suspects et équivoques). Ainsi, le commissaire se met dans la peau des personnages, ce qui constitue sa principale méthode d'investigation. Maigret est au fait le substitut de l'écrivain et l'alter ego du narrateur.

Dans l'article *Doar un roman polițist* ?²²⁷ – *Juste un roman policier*?²²⁸, Florin Oncescu fait la chronique du roman *Le voyageur de la Toussaint* qui n'est pas inclus dans la *Série Maigret*. Oncescu affirme que, pourtant, ce roman pourrait être inclus dans le genre policier. Il y a une énigme, une intrigue fondée sur un crime, mais la découverte du coupable ne détruit pas, dans l'esprit du lecteur, le spectacle dégoûtant de l'univers provincial où se passe l'action. L'auteur de l'article affirme que même si Simenon reste un écrivain controversé, le lecteur est toujours fasciné par ses romans.

L'article *A lucrat la caz șase zile. În a șaptea l-a rezolvat*²²⁹ – *Il a travaillé six jours au cas. Dans le septième jour il l'a résolu*²³⁰ – dont le titre renvoie à l'épisode de la Genèse décrit dans la Bible, présente la personnalité de Simenon en dévoilant des événements peu connus, voire excentriques de sa vie, comme la période passée sous le nazisme, en parallèle avec la personnalité de Maigret, appelé aussi un « *Sherlock Holmes parisien* ». Maigret associe à ses enquêtes un univers culinaire symbolique qui l'aide à résoudre ses cas. Dans son bureau de Quai des Orfèvres on lui apporte des sandwiches et de la bière pendant ses interrogatoires. Au cours de ses investigations Maigret boit des quantités impressionnantes de vin et de calvados, tandis qu'il affiche un visage grave, préoccupé, la pipe entre ses dents.

Dans son article *Maigret caută adevărul*²³¹ – *Maigret cherche la vérité*²³², Ionela Roșu présente la *Série Maigret* parue chez *Polirom*, qui comprend les plus importants

²²⁷ Oncescu, Florin, *Doar un roman polițist ?*, article paru dans la revue littéraire *Luceafărul*, numéro 43, du 20 octobre 1991.

²²⁸ Notre traduction.

²²⁹ *A lucrat la caz șase zile. În a șaptea l-a rezolvat*, article paru dans *Suplimentul de cultură, Ziarul de Iași*, vol.1, numéro 46 du 8–14 octobre 2005.

²³⁰ Notre traduction.

²³¹ Roșu, Ionela, *Maigret caută adevărul*, article paru dans le journal *Adevărul literar și artistic*, vol. 18, numéro 1072 du 6 avril 2011.

romans policiers de Simenon, dont le commissaire Maigret est le héros central. Les romans sont traduits par Nicolae Constantinescu. Ionela Roșu présente brièvement l'action de deux romans, *Prima anchetă a lui Maigret* et *Maigret și bătrâna doamnă*. Les romans parus chez *Polirom* ont été vendus avec le journal *Adevărul*.

Dans son article intitulé *O crimă fără pretenții*²³³ – *Un crime sans prétentions*²³⁴ – Andreea Deciu éveille l'attention du lecteur roumain sur le livre récemment traduit à l'époque par Simona Cioculescu *Maigret și școala crimei* (*Maigret à l'école*). Deciu caractérise le roman comme un policier bien écrit, sans tensions inutiles, sans suspense qui énerve, avec des dialogues calmes et bien construits. Simenon sait surprendre l'atmosphère provinciale d'un village où la victime, fonctionnaire à la poste, n'est guère aimée par les villageois, car elle a un comportement typique de commère, laide et malveillante, curieuse, bavarde et indiscrete. À l'affût des moindres nouvelles, vraies ou fausses, elle ouvre les lettres des habitants, espionne les petits secrets de famille, toujours prompte à les colporter et à instiguer le gens les uns contre les autres. Initialement on soupçonne l'instituteur, la seule personne récemment venue dans le village, mais à la fin, il s'agit de la blague d'un enfant qui a mal tourné. Comme Maigret sait la vérité, Simenon n'entretient pas l'habituelle atmosphère tendue des romans policiers ; c'est plutôt la description de l'atmosphère d'un village ennuyeux, une ébauche minimale des caractères, les rêveries de Maigret. C'est un livre qui n'a rien de spectaculaire, tout est serein et calme. Deciu remarque la traduction en roumain du titre du roman : *Maigret și școala crimei*, une adaptation du titre original *Maigret à l'école*, (dans le roman il n'y a qu'une pauvre école de campagne !), adaptation destinée à éveiller l'intérêt du public.

L'article *Simenon este cel mai freudian scriitor al secolului XX*²³⁵ – *Simenon est l'écrivain le plus freudien du XX^{ème} siècle* – est paru dans la revue *ARC* et traduit par Tania Radu. Le psychanalyste Gérard Mendel accorde en 1978 une interview à Pierre Boncenne qui paraît dans le numéro 7 la revue *Lire*, où il exprime son point de vue concernant l'inconscient de Simenon. Ayant lu presque tous ses romans, Mendel s'arrête plus longuement sur le roman *Le Chat* paru en 1966 et ses conclusions sont valables pour tous les livres de Simenon, y compris pour les *Mémoires intimes*. Selon Mendel, Simenon se connaît très peu, beaucoup moins qu'un individu quelconque, même s'il soutient le contraire. Presque tous ses romans ont la même structure psychologique, tout comme les romans de Conrad ou de Dostoïevski. Il s'agit d'un

²³² Notre traduction.

²³³ Deciu, Andreea, *O crimă fără pretenții*, article paru dans *România literară*, vol. 26, numéro 37 du 29 septembre 1991.

²³⁴ Notre traduction.

²³⁵ Mendel, Gérard, *Simenon este cel mai freudian scriitor al secolului XX*, article paru dans la revue *ARC*, 1991, traduit du français par Tania Radu.

personnage qui a raté quelque chose, qui a échoué sa direction, qui déraille et va vers l'autodestruction. Mendel considère que l'auteur ne fait que décrire inconsciemment son propre drame intérieur qu'il projette en divers scénarios imaginaires, renouvelés à l'infini. Son œuvre est dépourvue de fantaisie et l'auteur remplace cette absence de faculté imaginative, cette platitude évidente, par une capacité extraordinaire de photographier la réalité extérieure, comme une caméra qui fonctionne sans cesse et surprend la vie dans ses plus fins détails.

Dans le roman *Le Chat*, Simenon décrit le drame d'un homme qui vit à côté d'une femme dont il désire se séparer. Il la quitte à un moment donné et déménage dans la maison d'une femme gentille et protectrice, une « vraie mère ». Pourtant, il ne peut pas y résister, quitte le bonheur pour revenir au malheur, à côté de la « belle-mère ». À la mort de celle-ci, l'homme tombe malade et meurt lui aussi. Le drame de cet homme obsédé par l'image de la mère est comparable, selon Mendel, avec l'image du subconscient de Simenon qui place au centre un garçonnet tenu par la main de sa mère, toujours mécontente. En tant que psychanalyste, Mendel a étudié la relation de Simenon avec sa mère et a conclu que l'auteur souffrait d'un sentiment de culpabilité puisqu'il ne serait jamais aussi bon que sa mère le désire, qu'il ne serait jamais à la hauteur des prétentions de sa mère, ce qui a dégradé sa confiance en soi-même, sa propre image de soi-même. Le psychanalyste affirme que tous ses romans pourraient être étudiés dans la perspective de cette structure: un personnage qui ne peut pas échapper à son destin, à un mécanisme intérieur qui le pousse vers l'autodestruction.

Cristina Petraș dans l'article *Qui parle dans le roman « Pedigree » de G. Simenon ? Essai d'interprétation vocale et modale*²³⁶ réalise une ample analyse du roman *Pedigree* du point de vue narratologique. C'est un travail qui s'adresse plus aux spécialistes qu'au lecteur de romans policiers, où l'auteur essaie de répondre à la question du titre : « Qui parle dans le roman „Pedigree” ? ». L'auteur de l'essai se demande pourquoi Simenon écrit *Pedigree* à la troisième personne, une fois que tout le monde sait que le point de départ de ce roman est *Je me souviens...* qui contient des pages autobiographiques écrites à la première personne. C'est Simenon lui-même qui, dans sa *Préface*, rappelle une lettre d'André Gide où celui-ci lui conseillait de reprendre *Je me souviens...* à la troisième personne, pour lui donner plus de vie et pour dynamiser l'action. Cristina Petraș affirme qu'à la première vue, le narrateur est dissocié des personnages : il ne dit jamais « je », mais, à une analyse plus profonde, on se rend compte que, tout le long du roman, il se cache derrière les personnages ou sous le

²³⁶ Petraș, Cristina, *Qui parle dans le roman « Pedigree » de G. Simenon ? Essai d'interprétation vocale et modale* article paru dans *Analele științifice ale Universității "Al. I. Cuza" din Iași. Limbi și literaturi străine*, volum 5, 2002.

masque du neutre « on ». L'auteur ne remarque pas de distinction nette entre la « voix » du narrateur et la « voix » des personnages, parce qu'il y a une sorte de dédoublement de la même entité en narrateur et en personnages. Petraș fait un examen des mécanismes du passage de la première personne à la troisième : la focalisation interne variable, le présent narratif, le pronom « on », le style indirect libre etc., ainsi que les implications de ces mécanismes.

Plus récemment, nous avons trouvé des articles sur Simenon sur le site *Deștepti.ro. Cultură generală*²³⁷. Dans l'article *Viața și operele scriitorului Georges Simenon – La vie et les œuvres de l'écrivain Georges Simenon*, paru le 13 décembre 2011, l'auteur nous offre des informations sur la vie et les œuvres simenoniens et cite des fragments de l'entretien entre Simenon et André Parinaud, soulignant le fait que Simenon est perçu comme un « phénomène de l'écriture ». L'article s'arrête aussi sur les adaptations cinématographiques des œuvres simenoniennes et sur l'opinion d'André Gide qui considérait Simenon un écrivain très important :

« Pour les lecteurs spécialisés, ses romans sont un vrai plaisir. Les œuvres de Georges Simenon appartiennent à un style policier bien délimité. On a toujours parlé de Simenon comme étant un "phénomène de l'écriture" »²³⁸.

L'article *Nu am fost niciodată gelos pe comisarul Maigret, pentru mine e ca un fel de unchi mai îndepărtat*²³⁹ – *Je n'ai jamais été jaloux du commissaire Maigret, pour moi il est comme un oncle plus éloigné*²⁴⁰ – est une interview réalisée par Florin Iorga avec John Simenon, le fils du célèbre Georges Simenon. John Simenon s'avère heureux lorsqu'il apprend que les romans de son père sont traduits ou retraduits récemment et publiés chez *Polirom*. Questionné sur sa relation avec le commissaire Maigret, il avoue qu'il n'a jamais été jaloux de l'inspecteur Maigret et qu'il le voit comme un oncle éloigné. Il considère que le principal atout de Maigret est l'empathie et que, de nos jours, Maigret aurait pu contribuer à rendre les lecteurs plus compréhensifs et plus tolérants. Lui-même scénariste, John Simenon avoue que son film préféré de la série *Maigret* est l'adaptation du roman *La Nuit du Carrefour*.

L'article *Întâlnire cu fiul celebrului și îndrăgitului creator al lui Maigret. John Simenon despre Georges Simenon*²⁴¹ – *Rendez-vous avec le fils du célèbre et aimé*

²³⁷ <https://destepti.ro/scriitorul-georges-simenon>, consulté le 20 juin 2016.

²³⁸ *Ibidem*, notre traduction.

²³⁹ Iorga, Florin, *Nu am fost niciodată gelos pe comisarul Maigret, pentru mine e ca un fel de unchi mai îndepărtat*, article paru dans *Suplimentul de cultură, Ziarul de Iași*, vol. année 9, numero 406, du 6–12 juillet, 2013.

²⁴⁰ Notre traduction.

²⁴¹ *Întâlnire cu fiul celebrului și îndrăgitului creator al lui Maigret. John Simenon despre Georges Simenon*, article paru dans *Suplimentul de cultură, Ziarul de Iași*, vol. année 12, du 26 novembre–2 décembre, 2016.

créateur du commissaire Maigret. *John Simenon sur Georges Simenon*²⁴² – fait connaître au public la visite de John Simenon à Bucarest en 2016. La rencontre avec le public a eu lieu dans la Librairie *Humanitas* et les lecteurs ont pu faire connaissance avec la réalisatrice de télévision Daniela Zeca Buzura, et avec Nicolae Constantinescu qui a traduit les romans de Georges Simenon parus chez *Polirom*. L'article présente aussi des données biographiques du grand écrivain, Georges Simenon et de son fils, John Simenon, qui travaille dans l'industrie cinématographique.

Dans l'article *Centre et périphérie chez Georges Simenon*²⁴³ Petruța Spânu rappelle l'origine modeste de Georges Simenon : son père, comptable dans une compagnie d'assurance, sa mère, un certain temps, vendeuse dans un grand magasin. Cette appartenance à la petite bourgeoisie traditionnelle de Liège pourrait expliquer, d'une certaine manière, son hésitation entre le centre et la périphérie, donc, du point de vue littéraire, sa préférence « pour les genres marginaux »²⁴⁴.

À quinze ans il quitte l'école, malgré les efforts de ses parents de l'avoir inscrit dans l'un des meilleurs collèges catholiques de Liège et part pour Paris. Il abandonne sa famille, sa ville et commence un autre mode de vie. Par l'écriture, il veut échapper à sa condition modeste et gagner de l'argent pour assouvir son désir de luxe et de richesse.

La mentalité de petit bourgeois continue à caractériser son existence et ses romans s'adressent surtout à la classe moyenne où, d'ailleurs, l'écrivain trouve ses personnages, des typologies communes : des marginalisés, déclassés, proscrits, escrocs, aventuriers, des soi-disant « déviants », selon la terminologie de Jacques Dubois²⁴⁵, vis-à-vis desquels Simenon prouve une attitude de pitié et de sympathie. D'ailleurs, son héros central, le commissaire Maigret, prouve de l'empathie et de la compréhension envers ces malheureux, absolvant parfois les coupables.

Débutant dans la littérature par « des romans de gare »²⁴⁶, Simenon monte, petit à petit, dans la hiérarchie littéraire par ses romans policiers, mais, en spécial, par ses romans psychologiques qui le font ouvrir la porte de la littérature française. Les grands écrivains comme André Gide, François Mauriac, Jean Cocteau avouent leur admiration, le considérant un grand et vrai romancier d'expression française.

²⁴² Notre traduction.

²⁴³ Spânu, Petruța, *Centre et périphérie chez Georges Simenon*, paru dans *ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS*, 5/2 007, pp. 171–179.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 171.

²⁴⁵ Dubois, Jacques, *Simenon et la déviance*, http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2499, consulté le 15 septembre, 2017.

²⁴⁶ Spânu, Petruța, *Centre et périphérie chez Georges Simenon*, paru dans *ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS*, 5/2007, p.174, http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=554&lang=en, consulté le 20 août 2017.

En 1940, par la faute d'un médecin qui lui a mis un diagnostic erroné, Simenon commence à écrire ses mémoires, *Pedigree, Je me souviens...*, qui représentent d'ailleurs des documents essentiels pour sa biographie. Jusqu'à la fin de sa vie, Simenon ne se mêle pas aux conflits politiques et sociaux et son comportement neutre se reflète aussi dans sa littérature qui n'aborde pas de problèmes incommodes menant à diverses controverses d'idées. Il se situe à la périphérie des cercles littéraires et intellectuels par son attitude neutre, mais il est au centre de la société par l'exploitation du fait divers et des réalités quotidiennes qui l'inspirent dans ses romans policiers.

Dans *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până în 1989*²⁴⁷, Editura Academiei, București, 2005, on retrouve des notes sur la traduction de l'œuvre de Georges Simenon dès la période de l'entre-deux-guerres. L'éditeur y mentionne la traduction en roumain du roman *La Femme qui tue* signé par Georges Sim (1929) sous le titre *Femeia care ucide* (1932), roman traduit par B. Pavel et paru dans la collection appelée « Colecția celor 15 lei », numéro 44. Le dictionnaire évoque aussi la traduction du roman *La Tête d'un homme* (1931) signé par Georges Simenon, roman paru en Roumanie dans la collection « Colecția celor 15 lei », numéro 114, sous le titre *Celula morții*. La mention suivante du *Dictionnaire chronologique du roman traduit en Roumanie depuis ses origines jusqu'en 1989* (*Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până în 1989*) est l'entrée de 1965, la traduction du roman *Monsieur Gallet décédé – Domnul Gallet, decedat* – roman traduit par Raul Joil et paru chez *Editura pentru Literatură Universală*, Bucarest. La même année, comme nous avons observé dans le dictionnaire ci-dessus, paraît la traduction du roman *Le chien jaune – Cîinele galben*, traduction signée par Teodora Cristea et parue chez *Editura Tineretului*, Bucarest, dans la collection *Aventura*. La dernière entrée dans le dictionnaire est en 1966, il s'agit de la traduction du roman *La première enquête de Maigret. 1913* paru sous le nom *Prima anchetă a lui Maigret. 1913* chez *Editura Tineretului*, Bucarest, dans la collection *Aventura* et traduit par Al. Mirodan.

4.3.3.2. Considérations sur la sociologie de la réception du roman policier simenonien dans l'espace anglo-saxon

Dans la presse britannique on trouve sur le site du magazine « Calameo », dans la section *Arts & Books*, un article de 21 mars 2015 sur Simenon, intitulé *Simenon : a triumph of raw realism* et un article sur le roman *La Chambre Bleue – The Blue*

²⁴⁷ *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până în 1989*, Gheorghe Buluță (éditeur), Editura Academiei, București, 2005. *Le dictionnaire chronologique du roman traduit en Roumanie depuis ses origines jusqu'en 1989* (notre traduction).

Room, roman traduit du français par Linda Coverdale. John Banville fait dans cet article une comparaison entre Simenon et Kafka, comparaison qui met en évidence le réalisme pur, parfois brutal de ces deux écrivains.

Dans le magazine littéraire « Los Angeles Review of Books », on trouve l'article *Maigret's Jurisdiction*²⁴⁸ signé par Elliott Colla. L'auteur fait un éloge à la prolificité et la fécondité de Simenon qui a écrit plus de 200 romans, étant dépassé dans les ventes seulement par Shakespeare et Agatha Christie. Il se montre enthousiasmé par l'initiative de « Penguin » qui met les bases d'un projet dont le but est de traduire intégralement, depuis 2013, l'œuvre simenonienne. L'auteur souligne que Simenon a mis les bases des procédures juridiques dans la fiction policière, qui s'appliquent même aujourd'hui et que les films et les scénarios des séries de télévision, comme CSI, sont peuplés par les héritiers de Maigret. L'auteur affirme que Simenon a beaucoup de choses en commun avec les auteurs de « hard-boiled », sous-division du genre policier, qui a eu un grand succès aux États-Unis et dont les représentants les plus connus sont Dashiell Hammet et Raymond Chandler. Elliott Colla souligne aussi que Simenon a préparé la voie pour la dimension sociologique qui va s'ajouter plus tard au genre policier et il remarque la perspective liée à la juridiction que Simenon introduit dans ses romans. Maigret est un policier qui n'excelle pas par son talent mais qui se remarque par son respect pour les procédures, pour la juridiction. Colla souligne que, après tout, Maigret est un bureaucrate qui agit selon les règles et qui a la capacité de parler et d'éprouver de l'empathie envers les assassins. En tant que commissaire de police très connu et apprécié en Europe, il profite d'une juridiction apparemment sans limites sur le territoire européen et on lui confie des cas à résoudre dans toute l'Europe et dans tout le monde, non seulement à Paris ou en France, mais aussi en Hollande, en Allemagne, en Belgique et même aux États-Unis.

Dans le magazine *The Sunday Times*, David Mills²⁴⁹ écrit un article où il met en discussion le sérieux et la prolificité de Simenon, s'arrêtant aussi sur le roman *Le Cercle des Mahé* de Simenon, qu'il considère un « un roman dur », terme qui n'a pas de correspondant en anglais, comme le « film noir ». L'auteur regrette que Simenon n'ait pas été élu pour obtenir un prix Nobel pour la littérature, même si son projet de créer un roman-fleuve ou un grand roman, semblable aux œuvres de Balzac ou de Zola, à la manière des grands écrivains du XIX^{ème} siècle, n'a pas été réalisé. D'ailleurs Simenon considérerait que son grand roman existait déjà étant une « mosaïque » de tous ses petits romans.

²⁴⁸ Colla, Elliott *Maigret's Jurisdiction*, article paru dans « Los Angeles Review of Books », le 15 février, 2015.

²⁴⁹ *The Mahé Circle by Georges Simenon*, avec le sous-titre *The brilliance of Simenon's 'romans durs' suggests he should have been a Nobel contender*, article paru dans « The Sunday Times », le 8 juin 2014.

Dans l'article *Falling in love with Simenon*²⁵⁰, l'auteur, Cara Black raconte son voyage à Paris dans les rues hantées par Maigret, jusqu'au Quai des Orfèvres, numéro 36, où elle est accueillie par un commissaire élégant de 40 ans, assis au bureau devant un ordinateur portable. La poêle du bureau de Maigret est disparue, la Sûreté de Paris est remplacée par l'efficace Brigade Criminelle, considérée comme une brigade élitiste d'investigation des crimes. À chaque coin de la rue, Cara Black s'attend à rencontrer Maigret, même si elle savait que Maigret est un personnage de fiction, que le bâtiment où Maigret habite avec sa femme, Mme Maigret, n'existe pas sur le Boulevard Richard Lenoir, elle ne peut pas résister à la tentation de le chercher et de s'imaginer Mme Maigret attendant son mari dans la cuisine, devant la poêle, chauffant un cassoulet pour son cher Jules qui rentre tard la nuit de son bureau de la PJ de la Ville des Lumières.

L'article intitulé *Paris When It Drizzles*²⁵¹ signé par Allan Massie présente des informations sur la vie de Simenon. L'auteur fait le résumé de quelques romans, évoquant leurs titres en anglais et rappelle le projet de la Maison d'Édition « Penguin » de sortir sur le marché de nouvelles traductions de la série Maigret, projet commencé en 2013. L'article présente aussi le résumé de quelques romans comme *Pietr-le-Letton*, *Le Pendu de Saint-Pholien*, *L'Affaire Saint-Fiacre*, *La nuit du carrefour* etc, et il s'arrête aussi sur la personnalité du commissaire Maigret.

Dans l'article *The Case of Georges Simenon*²⁵² Scott Bradfield considère la *Série Maigret* comme un petit bon plat, « a comfort food », série écrite par Simenon pour se libérer du stress psychologique et physique à la suite de la création son œuvre littéraire. L'auteur s'arrête aussi sur quelques traductions en anglais des romans simenoniens, comme *The Mahé Circle* qui a été récemment²⁵³ traduit en anglais et *Three Bedrooms in Manhattan* et présente le résumé de ces romans. La personnalité de Maigret est aussi mise en relief dans l'article, l'auteur faisant une distinction entre les premiers *Maigrets* qui sont, selon son opinion, inconsistants, et les *Maigrets* des dernières étapes qui sont plus véridiques. Simenon y renonce au mystère traditionnel, manipulatif et absurde de la fiction policière et Maigret devient ainsi plus crédible, plus humain, un personnage vraisemblable.

Dans l'article *Maigret's Rowan Atkinson*²⁵⁴, avec le sous-titre *The comic actor who plays the moody French detective in ITV's 'Maigret's Night at the Crossroads' is a reminder that comedians often make the best straight actors*, James Rampton s'arrête

²⁵⁰ Article écrit par Cara Black et paru le 26 février 2015 dans « Los Angeles Review of Books ».

²⁵¹ Article écrit par Allan Massie et publié dans « The Wall Street Journal », le 3-4 janvier 2015, dans la section « Books ».

²⁵² Article écrit par Scott Bradfield, publié dans « The New York Times » le 20 février 2015, paru dans « Sunday Book Review ».

²⁵³ *The Mahé Circle*, Penguin Books, 2014, traduit du français par Siân Reynolds.

²⁵⁴ Article écrit par James Rampton, paru dans « The Independent », le 12 avril 2017.

sur l'adaptation de télévision du roman *La Nuit du Carrefour* par la chaîne de télévision ITV, qui a réalisé d'ailleurs l'adaptation des romans d'Agatha Christie, la série Poirot, avec David Suchet dans le rôle principal, et la série Miss Marple. Le commissaire Maigret est interprété par Rowan Atkinson et la première a eu lieu le soir du Dimanche des Pâques, le 16 avril 2017 à 8 heures du soir. L'article contient aussi des fragments d'interview avec Rowan Atkinson qui parle de son rôle, le personnage du commissaire Maigret.

Dans l'article *The Genius of Georges Simenon*²⁵⁵, David Hare présente la personnalité de Georges Simenon. Il rappelle ses liens avec l'œuvre littéraire simenonienne, et dévoile son idée d'écrire une pièce de théâtre intitulée *The Red Barn*, inspirée du roman de Georges Simenon, *La Main*. L'auteur remarque le fait que Simenon a exclu de son œuvre toute référence à la religion et à la politique, son œuvre se rapprochant des tragédies grecques où un fait divers peut bouleverser le destin d'une personne. Simenon ne crée pas de criminels en série, car ceux-ci sont des caractères extraordinaires, hors commun ; il crée des personnages communs dont les destins changent après avoir commis un crime. David Hare considère Simenon un collectionneur d'êtres humains et déclare que le plaisir de lire un roman est semblable à celui de regarder par le trou de la serrure pour savoir si d'autres éprouvent les mêmes sentiments et s'ils ont les mêmes instincts que nous.

Dans l'article *Simenon's Island of Bad Dreams*²⁵⁶, John Banville fait le résumé des « romans durs » de Simenon, *Monsieur Monde Vanishes* et *The Mahé Circle*, considérés par l'auteur des chefs-d'œuvre. C'est une évaluation critique de ces deux romans, *The Mahé Circle* bénéficiant en 2014 d'une nouvelle traduction réalisée par Siân Reynolds, chez « Penguin »²⁵⁷.

Il faudrait mentionner que les nouvelles versions anglaises retraduites des romans simenoniens et parues chez « Penguin » ont une page de garde qui contient des opinions exprimées par William Faulkner, Muriel Spark, John Banville, A. N. Wilson, John Gray, Anita Brookner, P.D. James, André Gide, Peter Ackroyd, ou des fragments de critique tirés des journaux comme « Independent », « Guardian » ou « Observer ». Ce sont des citations qui font éloges à l'œuvre de Simenon et qui y sont insérées pour des raisons financières, pour que le livre se vende bien. Nous avons observé le même phénomène dans le texte cible anglais de 1975 de *Maigret à Vichy*, *Maigret in Vichy* qui contient des fragments de critique parus dans « Washington Post » et « Club News – Book-of-the-Month ». De même, la page de garde contient un fragment du roman *Maigret in Vichy*, qui porte le titre en majuscules : *WHO*

²⁵⁵ Article signé par David Hare, paru le 25 septembre 2016 dans « The Guardian ».

²⁵⁶ Article écrit par John Banville et publié dans « The New York Review of Books », le 1er juin 2015.

²⁵⁷ *The Mahé Circle*, Penguin Books, 2014, traduit du français par Siân Reynolds.

KILLED THE MYSTERIOUS LADY IN LILAC ?, titre qui veut susciter l'intérêt du lecteur et le déterminer d'acheter le livre.

Nous avons observé que le roman policier simenonien suscite l'intérêt du public même au XXI^{ème} siècle. Dans les années 2000, les maisons d'édition de Roumanie, « Polirom » et du Royaume Uni, « Penguin », réalisent un projet de traduction de l'œuvre intégrale et de retraduction et réédition des romans de Simenon en Roumanie et de retraduction de l'œuvre simenonienne au Royaume Uni. Il est vrai que les traductions doivent être rééditées après quelques années et les traductions vieilles doivent être remplacées par des traductions plus récentes. Nous allons observer que dans la culture anglaise il y a un changement de mentalités reflété dans les écoles de traduction et dans la norme de traduction.

4.3.4. Considérations sur la sociologie de la réception des traductions du roman policier simenonien en Roumanie et dans l'espace anglo-saxon

En ce qui concerne la réception de la critique des traductions en général et la réception de la critique des traductions du roman policier simenonien en particulier, en Roumanie et dans l'espace anglo-saxon, nous n'avons trouvé qu'un seul article paru en Roumanie, en 2007, dans la revue « Atelier de traductions »²⁵⁸, revue de spécialité de l'Université « Ștefan cel Mare » Suceava, qui publie des articles sur la théorie de la traduction mais aussi des analyses des versions traduites.

L'article *La traduction des expressions référentielles dans les romans policiers de Georges Simenon* est paru en 2007 dans le numéro hors-série et signé par Simona Aida Manolache, maître de conférences à l'Université « Ștefan cel Mare » Suceava. L'auteur de l'article ne considère pas que les versions roumaines des romans policiers de Simenon soient exactes, provoquant un sentiment d'insatisfaction au lecteur avisé, familier avec la langue française. Ces traductions ne peuvent pas surprendre et rendre en roumain l'atmosphère des romans simenoniens, les nuances de la lumière des saisons, la cadence de la pluie parisienne et l'aspect des rues parisiennes, même si le roman policier simenonien a eu des traducteurs roumains prestigieux et connus, comme Raul Joil, Teodora Cristea ou Al. Mirodan.

Simona Aida Manolache s'arrête dans son article sur le problème de la traduction des expressions référentielles qui peut avoir une grande influence sur le lecteur. L'emploi des expressions référentielles se reflète dans le style de l'écrivain, Simenon étant, selon Manolache, un artiste, et leur traduction s'avère essentielle, parce que, le traducteur peut rendre avec précision ou gâcher le style de l'auteur.

²⁵⁸ Revue de spécialité « Atelier de Traduction », Numéro hors série, *Pour une poétique du texte traduit*, Editura Universității Suceava, 2007, Coordinateurs: Henri Awaiss, Muguraș Constantinescu, Simona Aida Manolache.

Pour illustrer son idée, Manolache a choisi des fragments des romans policiers simenoniens comme *Maigret et l'affaire Nahour* et *Maigret* pour démontrer l'art de Simenon de manier les expressions référentielles, et *Liberty Bar*, traduit de français par Nicolae Constantinescu, et *Le voleur de Maigret, Comisarul Maigret a fost prădat*, traduit du français par S. Constantin, pour illustrer comment sont traduites en roumain les expressions référentielles. Dans l'analyse du fragment extrait du roman *Maigret et l'affaire Nahour*, Simona Aida Manolache observe que les expressions référentielles dévoilent d'une façon progressive l'identité de Maigret par leur succession dans le texte : le pronom personnel cataphorique « il » qui offre peu de renseignements au lecteur sur « l'identité du référent »²⁵⁹, le prénom de Maigret, « Jules », ensuite les noms « sa femme » et « Mme Maigret », et enfin, « Maigret » et « le commissaire », le texte dévoilant ainsi le nom et le statut social du personnage : Maigret, le commissaire de police. Dans le deuxième texte analysé, un fragment du roman *Maigret*, Manolache observe que le nom propre « Maigret » est employé dès le début du fragment, précédé par le pronom personnel anaphorique « il ». L'auteur de l'article souligne que la polyphonie du récit simenonien, une marque de l'originalité du texte simenonien, est difficile à rendre dans un texte traduit à cause des contraintes de la langue cible, des implicatures intrinsèques de l'énonciation que le public cible ne pourrait pas comprendre du texte cible, le lecteur étant plus ou moins familiarisé avec la culture et la civilisation française. Manolache arrive à la conclusion que les fragments analysés de la version de S. Constantin sont plus adéquats que ceux de la version de Nicolae Constantinescu et que le texte simenonien, même s'il paraît simple à la première vue, exige des traducteurs ayant des compétences linguistiques et sociales hors-commun.

Un autre article intéressant concernant l'analyse de la traduction des romans policiers simenoniens en roumain est l'article intitulé *Nicolae Constantinescu et les Si-mais-non d'un traducteur « détective »*²⁶⁰. L'article est centré sur la personnalité du traducteur Nicolae Constantinescu et sur la problématique de la visibilité du traducteur, Nicolae Constantinescu étant un traducteur qui a fait sa voix visible dans les textes traduits et dans des articles parus dans des revues et des magazines de spécialité, ainsi que dans des articles publiés sur des sites, des blogs en ligne, des articles où il fait la promotion de ses traductions ou des articles où il explique, il

²⁵⁹ Manolache, Simona Aida, *La traduction des expressions référentielles dans les romans policiers de Georges Simenon*, article paru dans « Atelier de Traduction », Numéro hors série, *Pour une poétique du texte traduit*, Editura Universității Suceava, 2007, Coordinateurs: Henri Awaiss, Muguraș Constantinescu, Simona Aida Manolache.

²⁶⁰ Balașchi Raluca- Nicoleta, Motrescu Anișoara Daniela, *Nicolae Constantinescu et les Si-mais-non d'un traducteur « détective »*, article paru dans « Atelier de Traduction », Numéro 28/2017, *DOSSIER THÉMATIQUE, Avez-vous dit culturel ? (II) Destination Beyrouth*, Editura Universității Suceava, 2017, pp. 129–139, Coordinateurs: Henri Awaiss, Muguraș Constantinescu, Simona Aida Manolache.

théorise l'acte de la traduction. Même si Nicolae Constantinescu a traduit de divers romans appartenant aux divers genres littéraires, il reste dans la conscience du public roumain comme le traducteur de la *série Maigret* parue chez Polirom. Les auteures de l'article suggèrent l'idée qu'il s'agit, dans le cas de Nicolae Constantinescu, d'un traducteur spécialisé dans le domaine de la traduction des romans policiers, d'un traducteur « détective », comme elles l'appellent, tenant compte que Nicolae Constantinescu a traduit 83 romans signés par Georges Simenon.

« À juger ces chiffres, on peut affirmer presque le fait que nous avons affaire à une sorte de « professionnel » du genre, une spécialisation obtenue grâce à la pratique du traduire qui, quantitativement, mais également qualitativement parlant, est remarquable »²⁶¹.

Dans l'article les auteures analysent des fragments des deux versions roumaines du roman *Maigret et le voleur paresseux*, la version signée par Liviu Țicu, parue en 1970 chez « Univers », et la version signée par Nicolae Constantinescu, parue en 2011 chez « Polirom ». Le roman policier simenonien est connu comme un type de roman policier d'atmosphère, d'ambiance, et la provocation du traducteur de recréer l'atmosphère simenonienne qui porte en soi les accents du mystère, de l'énigme. Les auteures de l'article considèrent les fragments analysés de la version roumaine signée par Nicolae Constantinescu plus adéquats et plus fidèles par rapport au texte source, tandis que les fragments analysés de la version roumaine signée par Liviu Țicu s'éloignent du texte source et contiennent des ajouts inappropriés et des interprétations erronées de certains mots. Il faut aussi prendre en considération l'écart temporel installé entre les deux versions, un écart de 41 années, l'horizon d'attente du public cible qui s'est changé en temps, ce changement conduisant vers le changement de la norme de traduction.

4.4. Traduction des métatextes du roman policier simenonien – analyse des versions roumaine et anglaise²⁶²

Il serait intéressant de suivre l'analyse de Gelly concernant les niveaux narratifs de l'énonciation dans la diégèse policière, où il distingue, à côté de la narration simultanée et des diffractions métatextuelles, les métarécits et les métatextes, parties du récit qui sont relatées par d'autres personnages-narrateurs :

²⁶¹ Ibidem, p. 133.

²⁶² Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés sous notre signature dans l'article *Traduire les métatextes du roman policier simenonien – Analyse des versions roumaine et anglaise*, publié dans le volume de la Conférence Internationale *CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication* » ISBN: 978-606-8624-17-4, conférence organisée le 20–21 octobre 2016 à l'Université « Petru Maior », Târgu Mureș

« Il peut s'agir de métarécits, énoncés par d'autres narrateurs-personnages dans l'histoire, ou de métatextes, produits par une instance d'énonciation qui n'est pas, dans le roman, spécifiquement désignée et qui ne se rapporte donc pas à un personnage précis. [...] Les métarécits et métatextes sont assez faciles à analyser dans le roman, dans la mesure où il s'agit principalement de métarécits explicatifs [...] »²⁶³.

On peut considérer les monologues intérieurs relatés par les narrateurs-personnages, les introspections psychologiques, les descriptions des paysages qui n'ont rien à faire avec le récit policier et qui interrompent le récit policier pour construire le suspense, ainsi que les manuscrits et les lettres introduits dans l'histoire policière, comme des métatextes.

Par exemple, Gelly considère dans *Le Chien De Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle* que la description du tableau d'un ancêtre des Baskervilles est un « métatexte pictural »²⁶⁴ car Holmes y voit une structure qui lui permet d'établir une relation entre Stapleton et la famille Baskerville. Dans les romans policiers simenoniens la narration est hétérodiégétique, le narrateur raconte l'histoire à la III^{ème} personne et il n'est pas l'un des personnages. C'est pourquoi on peut considérer les descriptions de la ville, des états d'âme des personnages comme des métatextes descriptifs. Ils s'étendent sur beaucoup de pages du roman simenonien, car ce sont ces métatextes qui créent le style, la poétique, la forme et la spécificité du roman policier simenonien.

Nous nous demandons en quelle mesure les traducteurs roumains et anglais ont respecté les spécificités, la poétique du texte simenonien et nous allons analyser, d'une façon comparative, les deux versions, roumaine et anglaise, pour en avoir une réponse. Il serait aussi intéressant d'analyser les idiolectes de l'univers diégétique simenonien et leur traduction en roumain et en anglais pour relever les spécificités de l'idiolecte policier, s'il y en a un spécialisé, et de l'idiolecte des malfaiteurs et quel niveau de langue on a choisi dans les deux versions de traduction. Katharina Reiss inclut les romans appartenant à la littérature populaire, le roman policier y compris, parmi les textes informatifs car, dans la littérature de masse, c'est l'information, le contenu qui prime dans la traduction.

Il va de soi qu'on ne peut pas réaliser une évaluation de la traduction sans avoir accès au texte-source, à l'original : « pas de critique des traductions sans comparaison entre le texte traduit et l'original »²⁶⁵, soulignait Reiss. Le traducteur doit essayer à trouver la meilleure solution pour que le texte traduit soit un texte équivalent au texte original, la traduction étant un processus à deux pôles qui se réalise par une

²⁶³ Gelly, Christophe, *Le chien de Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2005, p. 50.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 51.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 23–24.

oscillation constante entre le texte source et le texte cible. Le traducteur s'efforce de réaliser une équivalence optimale qui doit être adéquate dans la langue cible. Reiss met l'accent sur le terme « équivalence » qui, en traductologie, est un terme-clef.

S'appuyant sur la définition de Schleiermacher concernant les deux méthodes de traduction, traduction cibliste/annexionniste/ethnocentrique centrée sur la culture cible et sourcière/exocentrique/cosmopolite, centrée sur la culture source, littérale et libre dans la vision de Schleiermacher²⁶⁶, Ortega y Gasset affirme :

« [Le traducteur] est un passeur, c'est-à-dire qu'il fait passer et ce, dans deux directions : soit il amène l'auteur étranger à son lecteur en langue cible, soit il fait aller ce lecteur à la rencontre de l'auteur étranger. Ces deux façons de faire débouchent sur deux méthodes de traduction diamétralement opposées. Dans le premier cas, le traducteur considère que sa mission est d'adapter l'original pour ses compatriotes à leur manière de penser et de parler ; autrement dit, le traducteur fait parler l'auteur étranger comme s'il s'était exprimé directement en langue cible. Dans le second cas, le but est au contraire de faire percevoir au lecteur que c'est un étranger qui s'adresse à lui. Le lecteur est invité à découvrir des idées et des moyens d'expression qui lui étaient inconnus jusqu'alors ; il faut qu'il se sente non pas chez lui, mais en terre étrangère, inconnue (...) »²⁶⁷.

Ernst Merian-Genast, cité par Katharina Reiss, précise que le choix de la méthode de traduction dépend du but de la traduction, de la structure morphologique de la langue cible, de la mentalité du peuple et de l'époque où le traducteur vit :

« [Le choix] dépendra d'abord de l'objectif assigné à la traduction ; autrement dit si c'est le fond ou la forme qui prime dans l'original ; il dépendra ensuite de la morphologie de la langue traductrice, c'est-à-dire de la souplesse de cette langue ou de sa capacité à épouser les ressources expressives de la langue traduite, et enfin et surtout de l'esprit de la nation et de l'époque auxquelles appartient le traducteur, autrement dit du caractère fier et fermé ou au contraire hospitalier et ouvert »²⁶⁸.

Dans l'analyse qui suit nous avons employé les procédés de traduction présentés par Vinay et Darbelnet dans l'ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Comme on le verra, il est impossible d'appliquer une seule méthode de traduction dans un texte et exclure les autres méthodes. Le traducteur emploie toujours, consciemment ou inconsciemment plusieurs méthodes de traduction dans un texte.

En ce qui concerne les normes de traduction, Gideon Toury²⁶⁹ définit les normes, du point de vue sociologique, comme un ensemble de principes, d'idées et de valeurs partagés par une communauté, ensemble de principes approprié et applicables aux situations particulières et créé pour que cette communauté s'en rapporte en termes

²⁶⁶ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Des différentes méthodes de traduire et autre texte*, Seuil, collection Points, Essais, 1999, traduit de l'allemand par Antoine Berman.

²⁶⁷ Reiss, Katharina, *op.cit.* p. 40.

²⁶⁸ Reiss Katharina, *op.cit.* p. 40.

²⁶⁹ Toury, Gideon, *The Nature and Role of Norms in Translation*, in *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, 53–69.

de correct ou erroné, adéquat ou inadéquat. Toury soulignait la perspective socio-culturelle des règles qui dominent l'acte de traduction. Ces règles, qui se trouvent au sein de la culture cible, structurent les pratiques de la traduction littéraire et se reflètent dans l'activité de la traduction, et dans les stratégies choisies par les traducteurs.

Nous sommes aussi intéressée dans le changement de la norme de traduction dans le cas des versions anglaises qui ont été publiées dans des périodes différentes, et dans les stratégies qui définissent la norme de traduction des versions roumaines et anglaises analysées. Nous avons l'intention de constater s'il y a une prédominance d'une certaine stratégie de traduction qui domine les versions roumaines et anglaises, anciennes et récentes et nous serions intéressée quel est le pourcentage d'occurrence d'une certaine stratégie dans les versions roumaines et anglaises que nous analyserons.

4.4.1. Traduction des télégrammes²⁷⁰

Il faut mentionner dès le début que le Chapitre III, intitulé *La mèche de cheveux*, de la traduction anglaise de *Pietr-le-Letton*, *Maigret and the Enigmatic Lett*, titre paru en 1963, est omis du texte cible anglais, ce qui est un problème d'éthique de la traduction pour le texte d'un roman policier qui ne permet pas des interventions à l'intérieur du roman. En échange, dans l'édition de 2013 de la traduction anglaise de *Pietr-le-Letton*, *Pietr the Latvian*, texte traduit du français par David Bellos, Penguin Books, Omnibus 1, London, 2014, on introduit le troisième chapitre, intitulé *The Strand of Hair*.

Analyse des fragments du roman *PIETR-LE-LETTON*²⁷¹

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « C.I.P.C. à Sûreté Paris Xvzust Cracovie vimontra m ghks triv psot uv Pietr-le-Letton Brême vs tyz btolem ». p. 7	« C.I.P.C. către Siguranța Paris Xvzust Cracovia vimontra m ghks triv psot uv Pietr-Lettonul Bremen vs tyz btolem ». p. 5 Traduction littérale + Transcription (du télégramme)	« Interpol to Sûreté , Paris Xvzust Cracovie vimontra m ghks triv psot uv Pietr-le-Letton Brême vs tyz btolem ». p. 5 Adaptation + Emprunts + Transcription

²⁷⁰ Des fragments de ce sous-chapitre ont été déjà publiés dans l'article « *Traduire les metatextes du roman policier simenonien – analyse des versions roumaine et anglaise* » publié dans le volume de la Conférence Internationale « *Convergent Discourses. Exploring the Contexts of Communication* » ISBN: 978-606-8624-17-4, conférence organisée le 20–21 octobre 2016 à l'Université « Petru Maior », Târgu Mureș.

²⁷¹ Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, *Livre de Poche*, 1975, réédition du roman paru en 1931 ; *Pietr Letonul*, Polirom, Iași, 2011, traduit du français par Nicolae Constantinescu ; *Maigret and the Enigmatic Lett*, Penguin Random House, U.K., 1970, traduit du français par Daphne Woodward, réédition de la traduction parue en 1963.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>II. « <i>Commission internationale de Police criminelle à Sûreté générale, Paris :</i> <i>Police Cracovie</i> signale passage et départ pour <i>Brême</i> de <i>Pietr-le-Letton</i>. La Commission internationale de Police criminelle (C.I.P.C.) siège à Vienne et dirige, en somme, la lutte contre le banditisme européen, se chargeant plus particulièrement de la liaison entre les diverses polices nationales. Maigret attira vers lui un second télégramme, rédigé en « polcod », langage international secret utilisé dans les relations entre tous les centres policiers du monde ». p. 7–8</p>	<p>« <i>Comisia Internațională de Poliție Criminală către Siguranța Generală, Paris :</i> <i>Poliția din Cracovia</i> semnalează trecerea și plecarea spre <i>Bremen</i> a lui <i>Pietr Letonul</i>. Comisia Internațională de Poliție Criminală (C.I.P.C.) își avea sediul la Viena și conducea lupta contra banditismului european, ocupându-se îndeosebi de legătura dintre diferitele poliții naționale. Maigret trase spre el a doua telegramă, scrisă tot în polcod, limbaj internațional secret folosit în relațiile dintre toate centrele polițienești din lume ». p. 6</p> <p>Traduction littérale</p>	<p>« International Criminal Police Commission to Sûreté Générale, Paris : <i>Police Cracow</i> report <i>Pietr the Lett</i> passed through on way to <i>Bremen</i>. Interpol, the International Criminal Police Commission, at the time had its headquarters in Vienna, from where, broadly speaking, it directed the campaign against gangsterism in Europe, its chief function being to maintain contact between the police forces in the different countries. Maigret picked up a telegram, also written in polcod – the secret international language used by police headquarters all over the world ». p. 5</p> <p>Adaptation + Emprunt + Modulation explicative + Traduction littérale</p>
<p>III. « <i>Polizei-praesidium de Brème à Sûreté de Paris :</i> <i>Pietr-le-Letton</i> signalé en direction <i>Amsterdam et Bruxelles</i> ». p. 8</p>	<p>« <i>Polizei-praesidium din Bremen către Siguranța din Paris :</i> <i>Pietr-Lettonul</i> semnalat în direcția <i>Amsterdam și Bruxelles</i> ». p. 6</p> <p>Traduction littérale + Adaptation par omission</p>	<p>« <i>Polizei-praesidium, Bremen, to Sûreté, Paris:</i> <i>Pietr the Lett</i> reported making for <i>Amsterdam and Brussels</i> ». p. 5</p> <p>Traduction littérale + Emprunt</p>
<p>IV. « Un troisième télégramme, émanant de la Nederlandsche centrale in Zake internationale Misdadigers, le G.Q.G de la police néerlandaise, annonçait: <i>Pietr-le-Letton</i> embarqué compartiment G. 263, voiture 5, à 11 heures matin dans l'Étoile du Nord, à destination <i>Paris</i> ». p. 8</p>	<p>« A treia telegramă, venind de la Nederlandsche Centrale in Zake Internationale Misdadigers, Marele Cartier General al poliției olandeze, anunța : <i>Pietr Letonul</i> îmbarcat compartiment G. 263 vagon 5, la ora 11 dimineața în Steaua Nordului, cu destinația <i>Paris</i> ». p. 6</p> <p>Traduction littérale + Adaptation par omission + Emprunts</p>	<p>« A third telegram, from Nederlandsche Centrale in Zake Internationale Misdadigers – the Netherlands police headquarters – announced : <i>Pietr the Lett</i> left for Paris 11 a.m. by <i>North Star</i> express coach 5 compartment G. 263 ». p. 6</p> <p>Traduction littérale + Emprunts</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
V. « La dernière dépêche en « polcod » émanait de Bruxelles et disait : Vérifié passage Pietr-le Letton 2 heures Étoile du Nord à Bruxelles compartiment désigné par Amsterdam ». p. 8–9	« Ultima telegramă în <i>polcod</i> venea de la Bruxelles și spunea: <i>Verificat trecere Pietr Letonul ora 2 Steaua Nordului la Bruxelles, compartimentul indicat de Amsterdam</i> ». p. 6–7 Traduction littérale + Adaptation par omission	« The final <i>polcod</i> telegram came from Brussels, and said : <i>Confirm Pietr the Lett passed through Brussels 2 p.m. in North Star compartment as reported by Amsterdam</i> ». p. 6 Traduction littérale + Modulation explicative
VI. « Berlin. Hôtel Modern. Malade, forte fièvre, impossible voyager . Stones fera nécessaire ». p. 173	« – Berlin. <i>Hotelul Modern. Bolnavă, febră mare, imposibil călătorie. Stones va face cele necesare</i> ». p. 153 Traduction littérale + Adaptation par omission + Transposition	« Berlin. <i>Hôtel Modern. Sick, high fever, unable travel Stop</i> Stones will do necessary ». p. 109 Adaptation + Emprunt + Transposition+ Traduction littérale
VII. « Vous comprenez? Voici, par contre, la dépêche de la <i>Wilhelmstrasse</i> . Elle est en Polcod. Je traduis : « Mrs. Mortimer arrivée par avion, descendue hôtel Modern, Berlin, où elle a trouvé dépêche Paris en rentrant du théâtre. S’est alitée et a fait appeler docteur américain Pelgrad. Docteur se retranche derrière secret professionnel. Faut-il imposer visite expert? Domestique hôtel remarqué aucun symptôme. » p. 173	« – <i>Înțelegeți? Iată și depeșa primită de pe Wilhelmstrasse. E în polcod. Traduc: Doamna Mortimer sosită cu avionul, cazată hotel Modern, Berlin, unde a găsit telegramă Paris la întoarcerea de la teatru. Căzută la pat și chemat doctor american Pelgrad. Doctor invocă secret profesional. Trebuie impusă vizită expert? Angajat hotel remarcat nici un simptom</i> ». p. 153 Traduction littérale	« ‘You understand? On the other hand , here is a telegram from the Wilhelmstrasse. It’s in polcod, so I’ll translate it’. Mrs. Mortimer-Levingston arrived by air staying Hôtel Modern Berlin where she received telegram from Paris on returning from theatre Stop Went to bed and sent for American doctor Pelgrad Stop Doctor claims right to professional secrecy Stop Should we insist on visit from police doctor Stop Hotel servant noticed no symptoms ». p. 109 Emprunt + Modulation + Adaptation + Traduction littérale

I. Le premier télégramme est écrit en polonais, à l’exception du nom **Pietr-le-Letton**, rendu en roumain par une traduction littérale, **Pietr Letonul** et par un emprunt dans le texte cible anglais, **Pietr-le-Letton**. L’acronyme **C.I.P.C.** est rendu par une traduction littérale dans le texte cible roumain, ainsi que « **la Sûreté Paris** », « **Siguranța Paris** ». L’acronyme est rendu par une adaptation dans le texte cible anglais « **Interpol** », le nom « **Sûreté** » étant préservé tel quel par un emprunt dans le texte cible anglais. Le texte du télégramme est gardé tel quel, en polonais, comme dans le texte source, dans les versions roumaine et anglaise, à part le nom propre et

le surnom **Pietr-le-Letton**, traduit en roumain littéralement, **Pietr Letonul**, sans trait d'union et les noms des villes **Cracovie**, traduit par **Cracovia** en roumain et **Brême**, traduit en roumain par **Bremen**. Ce sont d'ailleurs les seuls mots en français dans le texte du télégramme. Dans le texte cible anglais le texte du télégramme n'est pas traduit, le traducteur préfère garder le nom et le surnom Pietr-le-Letton et les noms propres des villes, **Cracovie** et **Brême**, qui pourraient être traduits par **Kraków/Cracow** et **Bremen**, leurs noms anglais. Les noms des places qui appartiennent à deux cultures, française et anglaise, peuvent avoir une forme francisée ou anglicisée : **Brême, Bremen**.

Le texte cible anglais de Pietr-le-Letton ne comprend pas un sommaire, *a summary*, une table à la fin du roman comme le texte source et comme le texte cible roumain. Le roman débute par un métatexte marqué en italiques (d'ailleurs tous les télégrammes qui sont des métatextes sont marqués en italique), un télégramme en polonais, dont l'expéditeur et le destinataire sont précisés en français: **C.I.P.C. à Sûreté Paris. C.I.P.C. acronyme de Commission Internationale de Police Criminelle** est un organisme de sécurité internationale qui a été fondé en 1923 à Vienne, organisme qui est considérée l'ancêtre de l'Interpol qui a été fondé en 1946, **OIPC – Organisation Internationale de Police Criminelle**, dont le siège est à Lyon. Le sigle **C.I.P.C** est gardé dans le texte cible roumain, tandis que dans le texte cible anglais le traducteur Daphne Woodward utilise une adaptation et traduit le sigle **C.I.P.C.** par **Interpol**.

C'est en même temps une modulation, parce qu'un sigle presque inconnu et sans autorité pour le public est remplacé par le nom propre d'un service international de la Police, Interpol, service international de la Police, respectable et reconnu dans le monde entier, chargé d'autorité, donc le point de vue est changé dès le début.

C'est aussi une transposition, parce que le sigle **C.I.P.C.** est transposé par un acronyme, Interpol, et une équivalence parce que le service de la **Commission Internationale de Police Criminelle** est un service équivalent à **l'Interpol**. Le public est plus familiarisé avec **l'Interpol**, le terme est plus facile à comprendre par le lecteur que le sigle de la **Commission Internationale de Police Criminelle**.

Le seul problème est qu'en 1931, quand le roman parut, **l'Interpol** n'existait pas encore, le traducteur anglais semble ignorer cette anachronie. Il transpose l'action qui se passe en 1931 en 1970, opérant une adaptation étendue entre les institutions qui existaient en 1931 et celles qui existent en 1970. Ce serait comme si l'on traduisait aujourd'hui un roman dont l'action se passe dans les années '80 en Roumanie, sous la dictature de Ceausescu, et où le terme Securitate, l'ancien service de sécurité de l'État qui semait de la terreur, serait transposé dans la traduction par S.R.I., l'actuel service de sécurité. Ce serait anachronique et le traducteur devrait expliquer par une note de sous-sol ce que le service Securitate signifiait à cette époque-là. Le

traducteur pourrait opérer un changement s'il avait gardé le sigle **C.I.P.C.**, et s'il l'avait traduit littéralement dans le texte cible anglais **I.C.P.C. – International Criminal Police Commission**, ou il pourrait employer le sigle **I.C.P.O** ou **O.I.P.C.**, le sigle de l'acronyme **Interpol**. Le texte cible roumain garde le sigle du texte source. La phrase « **C.I.P.C. à Sûreté Paris** » est traduite littéralement dans le texte cible roumain « **C.I.P.C. către Siguranța Paris** ». Le terme « **Siguranța** » n'est plus actuel aujourd'hui, il désigne l'institution de la Police en Roumanie dans les années '30. Le terme est bien choisi pour rendre la réalité et la couleur des années '30, quand se passe l'action du roman. Dans le texte cible anglais il y a une adaptation, **Interpol**, et un emprunt, « **Sûreté** », le nom du département de la Police française parisienne étant gardé tel quel. Le traducteur anglais a réalisé une traduction annexionniste, utilisant des adaptations du point de vue du style des télégrammes anglais, ainsi que des termes comme « **Interpol** » dans le texte cible anglais, rendant le texte accessible au public anglais.

II. Le texte source nous offre la traduction du télégramme en polonais. Le traducteur du texte cible roumain opère une traduction littérale ; le seul problème est que le terme « **criminală** » du syntagme « **Poliția Criminală** » n'est pas bien choisi, c'est un contre-sens dans ce contexte, étant donné que le terme « **criminel** » en roumain signifie « **assassin** ». Il y avait d'autres solutions comme « **Directția/ Serviciul de Investigații Criminale** », mais, comme le traducteur a voulu maintenir le sigle **C.I.P.C.** dans la traduction, il aurait dû utiliser le terme « **criminalistică** », le syntagme « **Poliția Criminalistică** » étant utilisé.

Dans le texte cible anglais on remarque l'omission de l'idée de départ, c'est-à-dire qu'il est arrivé à Cracovie, qu'il y est resté et puis il est parti, étant remplacée par le syntagme « **on way to** », ce qui signifie qu'il a été observé à Cracovie lorsqu'il se dirigeait vers Brême.

On remarque la présence de deux métatextes explicatifs : le premier est une analepse explicative partielle, racontée par le narrateur, concernant le sigle **C.I.P.C.** et le polcod, le code secret de la police. Le texte cible roumain offre une traduction littérale, il y a un seul problème que nous avons déjà mentionné, concernant le terme « **criminală** » qui aurait dû être traduit par « **criminalistică** ». Le texte cible anglais recourt ici à une traduction libre, en employant l'adaptation et la transposition du sigle **C.I.P.C.** en acronyme, **Interpol**, le seul problème étant, comme nous l'avons déjà mentionné, qu'en 1931, l'année de la parution du roman, l'**Interpol** n'existait pas encore : le lecteur anglais étant familiarisé avec l'**Interpol**, c'est pourquoi le traducteur a utilisé cette adaptation, pour rendre le texte plus familier au public anglais, le traducteur a dû recourir à une explication, le siècle était à cette époque-là à Vienne.

On remarque aussi une addition dans le texte anglais, « **broadly speaking** » et le remplacement du terme « **lutte** » avec « **campaign** » qui a un autre sens que le terme « **fight** ». La phrase « **se chargeant plus particulièrement de la liaison entre les diverses polices nationales** » est rendue par une transposition et une modulation explicative « **its chief function being to maintain contact between the police forces in the different countries** » où le verbe est transposé par un nom + gérondif + infinitif, le point de vue étant, lui aussi, changé. On remarque aussi le terme *polcod* qui est mis entre guillemets dans le texte source, « **polcod** » et, dans les versions roumaine et anglaise, en italique.

III. Le deuxième télégramme est rendu par une traduction littérale dans les deux versions, roumaine et anglaise ; on remarque en anglais la construction verbale « **to make for** », *phrasal verb*, *make for something = to move towards a place = se diriger vers*. Le traducteur aurait pu aussi utiliser la construction verbale « **to head for** ». On remarque aussi une adaptation par omission en roumain, à côté de la traduction littérale, une solution mixte trouvée par le traducteur roumain.

IV. Le troisième télégramme est rendu par traduction littérale dans les deux versions, roumaine et anglaise, à l'exception du sigle G.Q.G. qui est transposé en roumain par « **Marele Cartier General** » et par « **headquarters** » en anglais. On constate aussi la même solution mixte appliquée en roumain, l'adaptation par omission.

On remarque aussi une transposition, l'adjectif provenu du participe passé, « **embarqué** », est rendu en anglais par un verbe au Past Tense Simple, « **left** ». On constate aussi une modulation au niveau syntaxique, l'ordre des mots est renversé dans le texte cible anglais :

Texte source : « **Un troisième télégramme, émanant de la Nederlandsche centrale in Zake internationale Misdadigers, le G.Q.G de la police néerlandaise, annonçait: Pietr-le-Letton embarqué compartiment G. 263, voiture 5, à 11 heures matin dans l'Étoile du Nord, à destination Paris** ».

Texte cible roumain : « **A treia telegramă, venind de la Nederlandsche Centrale in Zake Internationale Misdadigers, Marele Cartier General al poliției olandeze, anunța : Pietr Letonul imbarcat compartiment G. 263 vagon 5, la ora 11 dimineața în Steaua Nordului, cu destinația Paris** ».

Texte cible anglais : « **A third telegram, from Nederlandsche Centrale in Zake Internationale Misdadigers – the Netherlands police headquarters – announced: Pietr the Lett left for Paris 11 a.m. by North Star express coach 5 compartment G. 263** »

On remarque aussi les emprunts du texte source qui sont maintenus, à l'exception qu'ils sont écrits avec majuscules dans les deux versions : « **Nederlandsche centrale in Zake internationale Misdadigers** », « **Nederlandsche Centrale in Zake Internationale Misdadigers** ».

V. Dans la traduction du dernier télégramme, on remarque une modulation explicative dans le texte anglais : « **as reported** ». Le terme « **dépêche** » aurait pu être traduit en roumain par « **depeșă** », qui est un emprunt du français, un terme qui existait en roumain mais qui n'est plus employé de nos jours. Il date depuis les années 1800, quand dans la langue roumaine entraient massivement des emprunts de la langue française, étant donné les conditions sociales, historiques et politiques, parce que, à cette époque-là, beaucoup de jeunes riches étudiaient à Paris, phénomène qui était alors en vogue. D'ailleurs, les premières traductions en roumain provenaient du français et les grands traducteurs de l'époque étaient Costache Conachi, Iancu Văcărescu, Alexandru Beldiman, etc. qui traduisent des auteurs français comme Fénelon, Alexis Piron, Claude Joseph Dorat, Jean-François Marmontel, Jean-Pierre Claris de Florian²⁷², etc. L'adaptation par omission est présente elle aussi

Les deux derniers télégrammes ne posent pas de problèmes particuliers en traduction :

Texte source : « **Berlin. Hôtel Modern. Malade, forte fièvre, impossible voyager. Stones fera nécessaire** ».

Texte cible roumain : « – **Berlin. Hotelul Modern. Bolnavă, febră mare, imposibil călătorie. Stones va face cele necesare** ».

VI. Le texte cible roumain présente une traduction littérale, à côté de l'adaptation par omission, et une transposition, le verbe « **voyager** » étant transposé en roumain par un nom « **călătorie** » et « **travel** » en anglais. Dans le texte cible anglais, on remarque le style spécifique du télégramme, chaque phrase étant coupée par le mot « **stop** », le traducteur a opéré une adaptation au niveau du style du télégramme, en échange il a gardé le nom « **Hôtel Modern** », écrit en français avec accent circonflexe sur « **ô** », donc il a opéré un emprunt. En conclusion, les traducteurs procèdent à une traduction littérale et on peut aussi remarquer que les deux traductions gardent les temps verbaux du texte source :

Texte cible anglais : « **Berlin. Hôtel Modern. Sick, high fever, unable travel Stop Stones will do necessary** ».

Dans le texte cible roumain du dernier télégramme, on remarque une traduction littérale, mais ce qui dérange s'est l'absence du premier terme de la négation « **nu** » de la dernière phrase « **Angajat hotel remarcat nici un simptom** » car en roumain la négation est double. La version plus usitée serait : « **Angajat hotel nu remarcă nici un simptom** ».

Dans le texte cible anglais on a adapté le texte au style du télégramme, comme dans le texte de l'autre télégramme, la fin des phrases étant marquée par « **Stop** ». On remarque aussi un emprunt, le traducteur a gardé le nom « **Hôtel Modern** »,

²⁷² Jeanrenaud, Magda, *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*, Polirom, 2006 p. 263.

écrit en français avec accent circonflexe sur « ô ». En échange, il a choisi l'addition d'un autre nom propre dans le texte anglais, « **Mrs. Mortimer** » étant rendu par « **Mrs. Mortimer-Levingston** ». Nous avons observé aussi une modulation, « **par avion** » étant traduit « **by air** » en anglais et une transposition, le participe passé « **descendue** » est rendu par le gérondif « **staying** ». Le verbe pronominal « **s'est alitée** » est traduit par une adaptation « **went to bed** » qui est plus vague, elle ne suggère pas nécessairement l'idée de « **tomber au lit, être malade** » ; se retrancher signifie, conformément au Dictionnaire Larousse « **se défendre, se protéger en se mettant à l'abri** », tandis que le verbe « **to claim** » signifie, conformément au Dictionnaire Merriam-Webster Thesaurus, « **to demand, ask for, or take as one's own or one's due** », donc il y a une modulation dans la traduction du terme en anglais. À la fin de la phrase le traducteur anglais a commis une erreur, un contresens en traduisant « **expert** » par « **police doctor** », la visite chez un docteur expert ne signifiant pas nécessairement un docteur expert qui travaille dans le cadre de la police. Le traducteur a interprété et contourné le texte, il a anticipé en présupposant que l'expert est un collaborateur de la police ou un docteur qui travaille dans la police. On peut remarquer que le texte cible anglais ne garde pas de ponctuation, le point d'interrogation étant éliminé. Les deux versions, roumaine et anglaise, marquent les textes des télégrammes par l'italique, tandis que le texte-source met les deux textes entre guillemets.

Le traducteur roumain a réalisé une traduction littérale des télégrammes sans penser à évoquer le style des télégrammes roumains où les phrases sont coupées par « **Stop** ». Le texte cible roumain est une traduction cosmopolite. Le traducteur anglais a adapté le style des télégrammes du texte source au style des télégrammes anglais, les phrases étant coupées par « **Stop** ». Le texte cible anglais est une traduction annexionniste. En revanche, les deux textes cibles gardent les phrases elliptiques, sans prédicat, spécifique aux télégrammes.

Analyse des fragments du roman *MAIGRET À NEW YORK*²⁷³

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « <i>Reçois par câble excellentes nouvelles Jean Maura stop vous expliquerai situation retour stop enquête désormais sans objet stop</i> »	« <i>Primit prin telegramă vești excelente de la Jean Maura stop vă explic situația la întoarcere stop anchetă acum inutilă stop</i> »	« <i>Receive by cable excellent news Jean Maura. Stop. Will explain situation your return. Stop. Investigation now</i> »

²⁷³ Simenon, Georges, *Maigret à New York*, Presses de la Cité, Paris, 2015, reprise de l'édition de 1946 ; *Maigret la New York, Polirom*, Iași, 2004, traduit du français par Nicolae Constantinescu ; *Inspector Maigret in New York's Underworld*, The New American Library, collection Signet, U.S.A., 1964, traduit de l'anglais par Adrienne Foulk.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p><i>compte sur votre arrivée par prochain bateau.</i> Sincères salutations François d'Hoquéus » p. 80</p>	<p><i>sper că veți sosi cu următorul vas.</i> Sincere salutări François d'Hoquéus » p.100 Modulation explicative + Transposition + Traduction littérale</p>	<p>pointless. Stop. Count on your return by next boat. Kind regards. François d'Hoquéus » p. 54 Transposition + Équivalence + Traduction littérale</p>
<p>II. « Prière envoyer urgence tous les détails sur Joachim-Jean Marie Maura et sur Joseph-Ernest-Dominique Daumale, partis de France le ... » p. 124</p>	<p>« Rugăm trimiteți urgent toate detaliile despre Joachim-Jean-Marie Maura și despre Joseph-Ernest-Dominique Daumale, plecați din Franța la » p. 158 Transposition + Traduction littérale</p>	<p>« Request urgently all details re Joachim-Jean-Marie Maura and Joseph-Ernest-Dominique Daumale, who left France the.... » p. 84 Transposition + Traduction littérale</p>
<p>III. « Joachim-Jean-Marie Maura : [...] Études secondaires au lycée. Études musicales. [...] Départ pour Paris quelques semaines plus tard. ...N'est revenu à Bayonne que quatre ans après pour la mort de son père dont il était le seul héritier et dont les affaires étaient assez embrouillllées. Il a dû en tirer deux ou trois cent mille francs. ... Des cousins qui vivent encore à Bayonne et dans les environs prétendent qu'il a fait fortune en Amérique, mais il n'a jamais répondu à leurs lettres...</p> <p>..... Joseph-Ernest-Dominique Daumale, né à Bayonne le... Fils d'un receveur des postes et d'une institutrice. Sa mère est restée veuve alors qu'il avait quinze ans. Études au lycée puis au conservatoire de Bordeaux. Départ pour Paris, où il a dû retrouver Maura. Séjour assez long en</p>	<p>« Joachim-Jean-Marie Maura : [...] Studii liceale. Studii muzicale. [...]. Plecat la Paris după câteva săptămîni ... Revine la Bayonne patru ani mai tîrziu, la moartea tatălui său, care nu avea alt moștenitor și ale cărui afaceri erau destul de încurcate. Trebuie să se fi ales cu două – trei sute de mii de franci... ... Veri de-ai lui, care încă mai trăiesc la Bayonne și în împrejurimi, pretind că a făcut avere în America, dar nu le-a răspuns niciodată la scrisori...</p> <p>..... Joseph-Ernest-Dominique Daumale născut la Bayonne în... Fiul unui șef de oficiu poștal și al unei învățătoare. Mama sa a rămas văduvă cînd băiatul avea cincisprezece ani. Studii liceale, apoi Conservatorul din Bordeaux. Plecare la Paris, unde probabil că s-a întîlnit cu Maura. Ședere</p>	<p>« Joachim-Jean-Marie Maura: [...] Attended lycée. Studied music. [...]. Left for Paris shortly after. Did not return Bayonne until four years later, on death of father of whom he was sole heir, whose business affairs were somewhat confused. Must have cleared two or three hundred thousand francs. ... Cousins still living Bayonne and outskirts claim he has made fortune in America, but never answered their letters...</p> <p>..... Joseph-Ernest-Dominique Daumale, born in Bayonne on ... Son of postal clerk and schoolteacher. Mother widowed when he was fifteen. Studied lycée, then Bordeaux Conservatory. Left for Paris, where must have met Maura. Quite long stay in America. Presently directs spa orchestras. Spent last season in La Bourboule,</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<i>Amérique. Actuellement chef d'orchestre dans les villes d'eaux. A passé la dernière saison à La Bourboule, où il s'est fait construire une villa et où il doit se trouver en ce moment. Marié à Anne-Marie Penette, des Sables d'Olonne, dont il a trois enfants.... »</i> p.160–161	<i>destul de lungă în America. Actualmente dirigor în orașe balneare. A petrecut ultimul sezon în La Bourboule, unde și-a construit o vilă și unde probabil că se află în acest moment. Căsătorit cu Anne-Marie Penette, din Sables-d'Olonne, cu care are trei copii... »</i> p. 205–207 Traduction littérale + Emprunt + Transposition + Modulation explicative et Contraire négativé	<i>where he has built villa and must currently be. Married to Anne-Marie Penette, of Sables-d'Olonne, by whom he has three children... »</i> p. 109 Emprunt + Transposition + Traduction littérale
IV. « <i>Prière envoyer appareil à disques</i> ». p. 190	« <i>Rog trimite tomat</i> ». p. 243 Transposition + Adaptation	« <i>Please send phonograph</i> ». p. 128 Transposition+ Adaptation

I. Dans le cas du premier télégramme, le texte cible roumain traduit l'indicatif présent du verbe recevoir, « **reçois** », par le participe passé de l'équivalent roumain du verbe recevoir = a primi, « **primit** », le traducteur employant une modulation et en même temps une adaptation au style des télégrammes roumains. De même, les deux versions, roumaine et anglaise gardent le mot « **stop** » qui marque dans les télégrammes la fin des phrases.

Dans la séquence « **vești excelente de la Jean Maura** » le traducteur roumain a employé le procédé de la modulation explicative, en ajoutant la locution prépositionnelle « **de la** » qui a le rôle d'explicitier la phrase. La deuxième phrase « **vă explic situația la întoarcere** » est traduite en employant la modulation et l'adaptation, l'indicatif futur simple du verbe « **expliquer** », « **vous expliquerai** » est rendu, en utilisant une modulation explicative, par l'indicatif présent « **vă explic** ».

Le traducteur roumain emploie aussi une adaptation, en ajoutant la préposition « **la** » à côté du nom « **întoarcere** » qui a le rôle d'explicitier la phrase roumaine. La séquence « **l'enquête... sans objet** » est rendue en roumain et en anglais par une transposition « **anchetă... inutilă** » respectivement « **investigation... pointless** » où le syntagme « **sans objet** » est rendu par un adjectif « **inutilă** » en roumain et « **pointless** » en anglais. La dernière phrase « **compte sur votre arrivée par prochain bateau** » rendue par « **sper că veți sosi cu următorul vas** » comporte une modulation explicative – « **compte sur** » rendu par « **sper că** », « **et les villes d'eaux** », « **orașe balneare** » – et une transposition, la structure nom + adjectif possessif « **votre**

arrivée » est rendue en roumain par le verbe « **a sosi** » à l'indicatif futur simple « **veți sosi** ».

Le texte cible anglais comporte, sauf la transposition déjà mentionnée, une traduction littérale à côté de l'adaptation de la fin du télégramme, le traducteur utilisant la formule « **Kind regards** » spécifique pour marquer la fin d'une lettre ou d'un télégramme en anglais. Dans la séquence, « *vous expliquerez situation retour* » que est rendue « **Will explain situation your return** » nous avons trouvé une autre transposition, le pronom complément d'objet indirect « **vous** » est rendu par un adjectif possessif « **your return** ». On observe que le terme « **Stop** » qui marque la fin de la phrase dans les télégrammes est encadré par le point dans le texte cible anglais, qui marque lui aussi la fin de la phrase. La fin de la phrase est doublement marquée dans le texte cible anglais. On observe une équivalence à la fin du télégramme en anglais, les vœux de la fin du télégramme dans le texte cible anglais, « **Kind regards** », ne sont pas marqués par un nouveau paragraphe, étant encadrés dans le corpus du télégramme. Dans les deux versions les télégrammes sont marqués en italiques.

II. Dans le deuxième télégramme, le traducteur roumain recourt au procédé de la transposition dès le début de la première phrase, le nom « **Prière** » est rendu par le verbe « **Rugăm** », et le nom « **urgence** » est rendu par un adverbe « **urgent** ». Le reste du fragment présente une traduction littérale en roumain.

Le texte cible anglais comprend une transposition, le nom « **prière** » est rendu par le verbe « **to request** », au présent « **request** », qui est plus fort, son équivalent en français étant le nom « **demande** ». On observe aussi deux autres transpositions, le nom « **urgence** » est rendu par un adverbe en anglais « **urgently** » et le participe passé « **partis** » et traduit par une phrase (pronom relatif et prédicat exprimé par verbe au *Past Tense Simple*) « **who left...** ». On remarque aussi une adaptation, le traducteur anglais ajoute un terme « **re** » dans la phrase « **Request urgently all details re Joachim-Jean-Marie Maura** » où le terme « **re** » est probablement une abréviation du participe présent « **regarding** » qui signifie « **concerning** » = « **concernant** ».

III. Le texte cible roumain du troisième télégramme est une traduction littérale ; cependant, on remarque des modulations, la phrase « **N'est revenu à Bayonne que quatre ans après** » est rendue par « **Revine la Bayonne patru ani mai târziu** », la phrase négative est rendue par une phrase affirmative. On remarque aussi une transposition, le nom « **départ** » est rendu par le participe passé du verbe « **a pleca** », « **plecat** ». Vers la fin du fragment on remarque un emprunt, « **franci** » :

Texte source : « **Il a dû en tirer deux ou trois cent mille francs** ».

Texte cible roumain : « **Trebuie să se fi ales cu două-trei sute de mii de franci** ».

Texte cible anglais : « **Must have cleared two or three hundred thousand francs** ».

Le texte cible anglais contient des emprunts, le terme « lycée » et « francs » sont gardés dans le texte cible anglais tel quel : « **Must have cleared two or three hundred thousand francs** ». La séquence « **quelques semaines plus tard** » contient une transposition dans le texte cible anglais, car la catégorie grammaticale est changée, étant rendue par « **shortly after** » où la construction adjectif + nom + adverbe est remplacée par une construction adverbiale. Enfin, on remarque une transposition vers la fin du fragment, la phrase sujet « **qui vivent encore...** » (pronom relatif + verbe conjugué à l'indicatif présent III ème personne pluriel + adverbe) est transformée dans une phrase participiale (*Participle clause*) + adverbe « **Cousins still living...** » :

Texte source : « **Des cousins qui vivent encore à Bayonne et dans les environs...** »

Version anglaise : « **Cousins still living Bayonne and outskirts ...** »

On remarque aussi des transpositions, « **Études musicales** », « **Études secondaires au lycée** », sont rendus « **Studied music** », « **Attended lycée** » où le nom « étude » est rendu par deux verbes, « **to study** » et « **to attend** ».

IV. Dans le texte cible roumain et anglais du quatrième télégramme « **Prière envoyer appareil à disques** » on remarque une transposition dans le texte cible roumain, le nom « prière » est rendu en roumain par un verbe « **rog** » – « **Rog trimite tonomat** » ainsi que dans le texte cible anglais où le même procédé est utilisé par le traducteur anglais, le nom « prière » est rendu par l'interjection « **please** » – « **Please send phonograph** ». Le syntagme « **appareil à disques** » a été adapté en roumain et en anglais parce que les noms « **tonomat** » et « **phonograph** » ne correspondent pas à la même notion que « **l'appareil à disques** ».

Les deux textes cibles sont des traductions cosmopolites et ne gardent pas le découpage traditionnel des télégrammes en roumain et en anglais qui interrompent les phrases par « **Stop** ». Le texte cible anglais contient une équivalence, la formule d'adresse à la fin du télégramme est adaptée selon la formule d'adresse spécifique pour les télégrammes en anglais, ce qui démontre une tendance annexionniste dans la traduction du texte cible anglais.

Analyse des fragments du roman *LA NUIT DU CARREFOUR*²⁷⁴

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« Il était cinq heures de l'après-midi quand Maigret fut réveillé par Lucas, qui lui apportait un télégramme de la Sûreté belge.	« Lucas îl trezi pe Maigret la cinci după-amiază, pentru că sosise o telegramă de la	« It was five that afternoon when Maigret was awakened by Lucas bringing him a telegram

²⁷⁴ Simenon, Georges, *La Nuit du Carrefour*, Éditions Chez Pocket, Paris, 1998; *Răspîntia morții*, Polirom, Iași, 2006, traduit du français par Nicolae Constantinescu; *Night at the Crossroads*, Penguin Books, 2014, traduit du français par Linda Coverdale.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>ISAAC GOLDBERG ÉTAIT SURVEILLÉ DEPUIS PLUSIEURS MOIS CAR SES AFFAIRES N'ÉTAIENT PAS D'UNE ENVENGURE CORRESPONDANT À SON TRAIN DE VIE STOP ÉTAIT SOUPÇONNÉ DE SE LIVRER SURTOUT AU TRAFIC DES BIJOUX VOLÉS STOP PAS DE PREUVE STOP VOYAGE EN FRANCE COÏNCIDE AVEC VOL DE DEUX MILLIONS DE BIJOUX COMMIS À LONDRES IL Y A QUINZE JOURS STOP LETTRE ANONYME AFFIRMAIT QUE LES BIJOUX ÉTAIENT À ANVERS STOP DEUX VOLEURS INTERNATIONAUX ONT ÉTÉ VUS Y FAISANT GROSSES DÉPENSES STOP CROYONS QUE GOLDBERG A RACHETÉ BIJOUX ET S'EST RENDU FRANCE POUR LES ÉCOULER STOP DEMANDEZ DESCRIPTION DES JOYAUX À SCOTLAND YARD ».</p> <p>p. 88</p>	<p>Siguranța belgiană. <i>Isaac Goldberg era supravegheat de cîteva luni, deoarece stîlul său de viață nu corespundea cu anvergura afacerilor sale. Stop. Era bănuît că face în special trafic cu bijuterii furate. Stop. Fără probe. Stop. Călătoria în Franța coincide cu furtul la Londra al unor bijuterii în valoare de două milioane, în urmă cu cincisprezece zile. Stop. Scrisoare anonimă afirma că bijuteriile erau la Anvers. Stop. Doi hoți internaționali au fost văzuți acolo făcînd cheltuieli mari. Stop. Credem că Goldberg a cumpărat bijuteriile și s-a dus în Franța să le valorifice. Stop. De cerut la Scotland Yard descrierea bijuteriilor ».</i></p> <p>p. 97</p> <p>Modulation de la syntaxe + Traduction littérale</p>	<p>from the Belgian police. Isaac Goldberg under surveillance for several months as standard of living exceeded visible income Stop Suspected trafficking mainly stolen jewels Stop No proof Stop Trip to France concided theft 2, 000,000 in jewels London two weeks ago Stop Anonymous letter affirms jewels surfaced Antwerp where two international thieves seen spending freely. Stop Believe Goldberg bought jewels then entered France to fence Stop Request description jewels Scotland Yard Stop »</p> <p>p. 71</p> <p>Transposition + Adaptation + Traduction littérale</p>

On remarque d'abord la forme du télégramme : dans le texte source le télégramme est écrit en majuscules, dans le texte cible roumain il est écrit en italiques et dans le texte cible anglais il est écrit avec une autre police plus réduite en dimensions. De même, le texte source et le texte cible anglais ne marquent pas la fin de la phrase par le signe de ponctuation point (.), mais par le terme « **Stop** », terme spécifique aux télégrammes. Le texte cible roumain marque la fin de la phrase par point (.) mais aussi par « **Stop** ». On remarque aussi le style elliptique du texte source français et du texte cible anglais, les phrases du texte cible roumain étant plus élaborées pour un télégramme :

Texte source : « **Voyage en France coïncide avec vol de deux millions de bijoux commis à Londres il y a quinze jours** ».

Texte cible roumain : « **Călătoria în Franța coincide cu furtul la Londra al unor bijuterii în valoare de două milioane, în urmă cu cincisprezece zile** ».

Texte cible anglais : « **Trip to France concided theft 2,000,000 in jewels London two weeks ago** ».

On remarque les noms sans article défini en français et en anglais. Les deux versions présentent une traduction littérale, avec quelques modulations qui entraînent des changements au niveau syntaxique : la phrase « **...car ses affaires n'étaient pas d'une envergure correspondant à son train de vie** » est rendue à l'aide d'une modulation qui produit une inversion dans la phrase du texte cible roumain :

Texte source : « **...car ses affaires n'étaient pas d'une envergure correspondant à son train de vie** »

Texte cible roumain : « **...deoarece stilul său de viață nu corespundea cu anvergura afacerilor sale** ».

Texte cible anglais : « **as standard of living exceeded visible income** »

La phrase « **était soupçonné de se livrer surtout au trafic des bijoux volés** » présente aussi une modulation, le verbe « **se livrer** » – « **a se deda** » est traduit par « **a face** » :

Texte source : « **Était soupçonné de se livrer surtout au trafic des bijoux volés** ».

Texte cible roumain : « **Era bănuït că face în special trafic cu bijuterii furate** ».

Texte cible anglais : « **Suspected trafficking mainly stolen jewels** ».

Dans le texte cible anglais on remarque une transposition où la phrase « **...faisant grosses dépenses** » qui comprend un verbe au participe présent + adjectif + nom est rendue par une construction verbe au participe présent (*-ing verb, Present Participle*) + adverbe – « **spending freely** ».

Texte source : « **Deux voleurs internationaux ont été vus y faisant grosses dépenses** »

Texte cible roumain : « **Doi hoți internaționali au fost văzuți acolo făcînd cheltuieli mari** »

Texte cible anglais : « **where two international thieves seen spending freely** »

La phrase « **Croyons que Godberg a racheté des bijoux et s'est rendu France pour les écouler** » est traduite en anglais à l'aide d'une adaptation, le verbe « **écouler** » = Vendre, débiter des marchandises: *Commerçant qui a du mal à écouler son stock*; Faire disparaître progressivement quelque chose, soit en le mettant sur le marché, en circulation, soit en le faisant consommer, utiliser : *Écouler des bijoux volés, des faux billets*²⁷⁵ est traduit à l'aide d'une adaptation, « **to fence** » = « **se protéger** ».

Texte source : « **Croyons que Godberg a racheté des bijoux et s'est rendu France pour les écouler** ».

²⁷⁵ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9couler/27693>

Texte cible roumain : « **Credem că Goldberg a cumpărat bijuteriile și s-a dus în Franța să le valorifice** »

Texte cible anglais : « **Believe Goldberg bought jewels then entered France to fence** ».

Analyse des fragments du roman *LE FOU DE BERGERAC*²⁷⁶

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « Prière câbler urgence Bergerac tous les renseignements concernant stage D' Rivaud, hôpital d'Alger il y a cinq ans, merci, cordialités . Maigret » p. 100–101	« Rugăm telegrafiați urgent Bergerac orice informații privind stagiul doctor Rivaud spital Alger, acum cinci ani. Mulțumiri cordiale . Maigret ». p. 99 Transposition + Transposition + Traduction littérale	« Please cable urgently to Bergerac all information concerning junior doctor named Rivaud , Algiers Hospital, five years ago. Thank you. Regards . Maigret ». p. 75 Transposition + Modulation explicative + Explicitation + Adaptation + Traduction littérale
II. « Docteur Rivaud inconnu hôpitaux. Amitiés . Martin. » p. 112	« Doctorul Rivaud necunoscut spitale. Salutări . Martin ». p. 111 Traduction littérale	« Doctor Rivaud unknown hospitals. Regards . Martin ». p. 84 Traduction littérale + Adaptation
III. « Monsieur Lévy, à Chicago, « Je vous adresse par le prochain paquebot deux cents timbres rares, vignette orange , de Tchécoslovaquie... » » p. 116	« Domnului Levy, la Chicago, Vă adresez, cu următorul pachebot, două sute de timbre rare, vignetă oranj , din Cehoslovacia... » p. 115 Traduction littérale + Emprunt	« Mr. Levy, Chicago, I shall be sending you by the next steamship two hundred rare stamps, orange vignette, from Czechoslovakia » p. 87 Traduction littérale

Les trois télégrammes présentent une traduction littérale, à l'exception de deux transpositions dans le texte cible roumain du premier télégramme, « **Prière câbler** » est rendu par « **Rugăm telefonați** », le nom « **prière** » est remplacé par un verbe à l'impératif « **Rugăm** » et l'interjection « **merci** » et le nom « **cordialités** » sont traduits par une construction nom + adjectif « **Mulțumiri cordiale** ». On remarque aussi une modulation, la construction « **tous les renseignements** » est rendue par « **orice informații** », c'est-à-dire « **n'importe quelles informations** », au lieu de « **toate informațiile** ». Dans le texte cible roumain du dernier télégramme on observe aussi un emprunt du français, écrit « **oranj** » au lieu d'utiliser le nom de la

²⁷⁶ Simenon, Georges, *Le Fou de Bergerac*, Presses Pocket, Paris, 1976 ; *Nebunul din Bergerac*, Polirom, Iași, 2004, traduit du français par Barbu Cioculescu ; *The Madman of Bergerac*, Penguin Books, Penguin Group, 2015, traduit du français par Ros Schwartz.

couleur en roumain, « **portocaliu** ». Le texte cible anglais contient une transposition, le terme « **Prière** » est rendu à l'aide d'une transposition, « **Please** », où le nom est remplacé par une interjection ; on remarque aussi une modulation, la phrase « **concernant stage Dr Rivaud** » est rendue à l'aide d'une modulation explicative, « **concerning junior doctor named Rivaud** », où le syntagme « **stage Dr Rivaud** » est rendu par « **junior doctor** » et une explicitation dans le texte du premier télégramme, le participe passé « **named** » = « **appelé** » est une addition qui a le rôle d'explicitier le texte anglais. Les versions anglaises des télégrammes contiennent aussi une adaptation, il s'agit de la formule de la fin du télégramme « **Regards** », spécifique pour les lettres et les télégrammes en anglais, ce qui démontre une traduction annexionniste du texte cible anglais. Les procédés directs, comme la traduction littérale, qui sont prédominants dans les textes cibles roumains démontrent une traduction cosmopolite, tandis que les procédés indirects des textes cibles anglais démontrent une traduction annexionniste.

Fragments analysés du roman *LE PENDU DE SAINT-PHOLIEN*²⁷⁷

Texte source version française	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« Cendres trouvés dans poêle chambre Louis Jeunet, rue Roquette, examinées par expert. stop. Reconnu restes billets de banque belges et français. stop. Quantité fait supposer forte somme ». p. 112	« <i>Cenușă găsită în sobă cameră Louis Jeunet, strada Roquette, examinată de expert, stop. Recunoscut resturi bancnote belgiene și franceze, stop. Cantitatea sugerează o sumă mare</i> ». p. 105 Traduction littérale	« Stove ashes found room Louis Jeunet Rue Roquette analysed by technician stop Identified remains Belgian and French banknotes stop Quantity suggests large sum ». p. 80 Modulation + Emprunt+ Explicitation + Traduction littérale

Le texte cible roumain est une traduction littérale et on remarque seulement que le traducteur roumain a rendu la voix factitive par la voix active dans la traduction roumaine parce que la voix factitive n'existe pas en roumain. Le texte cible anglais présente lui aussi une traduction littérale, exceptant un emprunt, « **Rue Roquette** » et des modulations : « **examinées** » rendu par « **analysed** », « **reconnu restes** », « **identified remains** ». La première phrase contient une explicitation, le terme « **cendres** » est rendu par « **stove ashes** » ; le traducteur anglais a déplacé le mot « **poêle** » à côté du mot « **cendres** » pour expliciter la phrase.

²⁷⁷ Simenon, Georges, *Le Pendu de Saint-Pholien*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1972 ; *Spînzuratul de la Saint-Pholien*, Polirom, Iași, 2005, traduit du français par Nicolae Constantinescu ; *The Hanged Man of Saint – Pholien*, Penguin Books, Penguin Group, 201, traduit du français par Linda Coverdale.

Analyse des fragments du roman *CÉCILE EST MORTE*²⁷⁸

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« Prévenez commissaire Maigret que seul cadeau reçu est photographie de défunte tante. Stop . Ai défait cadre tout hasard . Stop . Contient lettre peu compréhensible mais que crois accablante pour tierce personne. Stop . Situation complètement changée quant à succession , car mort Joseph Boynet ne serait pas naturelle et assassin ou complice ne peuvent prétendre héritage. Stop . Je fais mon devoir mais vous prie faire votre côté toutes réserves . Stop . Serais Paris ce soir. Stop . Étienne Monfils ». p. 202	« Anunțați comisar Maigret că singur cadou primit este fotografie mătușă defunctă... Stop ... Desfăcut ramă pentru orice eventualitate ... Stop ... Conține scrisoare greu de înțeles, dar presupun acuzatoare pentru terță persoană... Stop ... Situație complet schimbată cât privește succesiune , căci moarte Joseph Boynet n-ar fi naturală și asasin sau complice nu poate pretinde moștenire... Stop ... Îmi fac datoria, dar rog fiți foarte rezervat ... Stop ... Voi fi diseară Paris... Stop ... Etienne Monfils ». p. 201 Modulation + Traduction littérale	« Tell Inspector Maigret only present received is photo of late aunt stop took frame apart just in case stop contains letter makes little sense but could be devastating to third party stop situation re inheritance completely changed since death of Joseph Boynet not natural so murderer and accomplice unable claim money stop am doing my duty but ask you entertain reservations your end stop will be in Paris this evening stop Étienne Monfils ». p. 177–178 Modulation + Traduction littérale

Le texte cible roumain présente une traduction littérale et des modulations. La phrase « **mais vous prie faire votre côté toutes réserves** » aurait pu être rendu par « **dar rog luați toate precauțiile** » ou par « **dar rog fiți precaut** ». Le texte cible anglais présente lui aussi des modulations: « **just in case** » est employé pour « **tout hasard** », « **but ask you entertain reservations your end** », pour rendre la phrase « **mais vous prie faire votre côté toutes réserves** » et « **situation re inheritance completely changed** » pour traduire la phrase « **Situation complètement changée quant à succession** », où la locution prépositive « **quant à** » – « **concerning** » est omis. En ce qui concerne la forme du télégramme, le texte source français marque la fin des phrases par point (.) et « **stop** », le texte cible roumain par points de suspension (...) et « **stop** » tandis que le texte cible anglais emploie seulement le terme « **stop** » sans préserver le point (.)

²⁷⁸ Simenon, Georges, *Cécile est morte*, Gallimard, collection « Folio », Paris, 2009 ; *Cine a ucis-o pe Cécile ?*, Polirom, Iași, 2005, traduit du français par Nicolae Constantinescu ; *Cécile is Dead*, Penguin Books, Penguin RandomHouse, U.K., 2015, traduit du français par Anthea Bell.

Analyse des fragments du roman *LA DANSEUSE DU GAI-MOULIN*²⁷⁹

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« Direction Police Judiciaire Paris, Prière envoyer urgence signalement détaillé et si possible fiche dactyloscopique commissaire Maigret. <i>Sûreté Liège</i> ». p. 122	« Direcția Poliției Judiciare Paris, Rog trimiteți urgent semnalmente detaliate și dacă e posibil fișa dactiloscopică a comisarului Maigret. <i>Siguranța Liège</i> ». p. 128 Transposition + Modulation + Traduction littérale	« Police Judiciaire , Paris Please send soonest detailed description and if possible finger-prints Detective Chief Inspector Maigret. <i>Police headquarters, Liège</i> ». p. 99 Transposition + Emprunt + Modulation + Équivalence + Explication

Le texte cible roumain est une traduction littérale, mais il contient deux transpositions, le nom « **Prière** » est rendu par un verbe à l'impératif « **Rugăm** » et le nom « **urgence** » est rendu en roumain par un adverbe « **urgent** ». Le texte cible roumain contient aussi des modulations, la construction « **signalement détaillé** » est rendue par « **semnalmente detaliate** », et le verbe à l'infinitif « **envoyer** » est rendu par un verbe à l'impératif « **trimiteți** ».

Dans le texte cible anglais on remarque dès le début un emprunt « **Police Judiciaire** » et deux transpositions, le nom « **Prière** » est rendu par une interjection « **Please** », et le nom « **urgence** » est rendu par l'adverbe « **soonest** ». Le syntagme « **Fiche dactyloscopique** » est rendu par une modulation qui contient une explication « **Finger-prints** » et le terme « **commissaire** » est rendu à l'aide d'une équivalence « **Detective Chief Inspector** ».

4.4.2. Traduction des lettres

Analyse des fragments du roman *PIETR-LE-LETON*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « Une demi-heure plus tard, à la Préfecture, on lui traduisait des lettres et il retenait au vol des phrases comme : « ... Les jambes de ta mère enflent de plus en plus ... »	« După o jumătate de oră, la Prefectură, cineva îi traducea scrisorile și comisarul reținea din zbor fraze precum : ...Picioarele mamei tale se umflă din ce în ce mai tare... ... Mama ta ar vrea să știe	« Half an hour later, back at the Préfecture, he was having the letters translated to him. Certain passages caught his attention: ... Your mother's legs are getting more and more swollen ...

²⁷⁹ Simenon, Georges, *La Danseuse du Gai-Moulin*, Presses de la Cité, Paris, 2015 ; *Dansatoarea de la Gai-Moulin*, Polirom, Iași, 2004, traduit du français par Nicolae Constantinescu ; *The Dancer at the Gai-Moulin*, Penguin Books, Penguin Group, 2014, traduit du français par Siân Reynolds.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>« ... Ta mère voudrait savoir si tes chevilles gonflent encore quand tu as beaucoup marché, car elle croit que tu as la même infirmité qu'elle... »</p> <p>« ... [...] Les uns comme les autres détestent les Israélites... »</p> <p>Veux-tu te résigner sur M. Levassor, 65, rue d'Hauteville, qui me fait commande de peaux, mais qui ne donne pas des références bancaires ?... »</p> <p>[...] « ... Le fils de Goldstein, qui est arrivé voilà quinze jours, dit que tu n'es pas inscrite à l'Université de Paris. J'ai répondu que c'était faux et »</p> <p>« ... Il a fallu faire des ponctions à ta mère qui... »</p> <p>« ... On t'a vue à Paris en compagnie des gens qui ne te conviennent pas. Je veux savoir ce qui en est... »</p> <p>« ... On me donne encore de mauvais renseignements sur toi. Dès que le commerce me le permettra, j'irai voir moi-même... »</p> <p>« ... Si ce n'était pas ta mère qui ne veut pas rester seule et que le médecin a condamnée, j'irai tout de suite te rechercher. Je t'ordonne de revenir... »</p> <p>« ... Je te fais parvenir cinquante zlotys pour ton train... »</p> <p>« ... Si tu n'es pas revenue dans un mois, je te maudis... »</p> <p>.....</p> <p>« Si tu ne reviens pas tout de suite, tout est fini entre nous... »</p> <p>p. 165–166</p>	<p><i>dacă ți se mai umflă gleznele după ce ai mers mult, deoarece crede că ai aceeași infirmitate ca ea...</i></p> <p>... [...] Și unii, și ceilalți îi urăsc pe israeliți...</p> <p><i>Vrei să te interesezi de domnul Lavassor, strada Hauteville, nr. 65, care îmi comandă piei, dar nu-mi dă referințe bancare ?</i></p> <p>[...] ... Fiul lui Goldstein, care a sosit acum cincisprezece zile, spune că nu ești înscrisă la Universitatea din Paris. Am spus că nu e adevărat și...</p> <p>... A trebuit să-i facem puncții mamei tale care...</p> <p>... Ai fost văzută la Paris împreună cu persoane care nu sunt potrivite pentru tine. Vreau să știu care este adevărul...</p> <p>... Iar am primit informații negative despre tine. Îndată ce treburile îmi vor permite, voi veni să te văd cu ochii mei...</p> <p><i>Dacă n-ar fi mama ta, care nu vrea să rămână singură și pe care medicul a declarat-o incurabilă, aș veni imediat după tine. Îți poruncesc să te întorci...</i></p> <p>... Îți trimit cinci sute de zloți pentru tren...</p> <p>... Dacă nu te întorci într-o lună te blestem...</p> <p>.....</p> <p>... Dacă nu te întorci imediat, totul s-a sfârșit între noi...</p> <p>p. 144–145</p> <p>Modulation explicative + Adaptation + Emprunt + Explication + Traduction littérale</p>	<p>...Your mother asks whether your ankles still swell when you do a lot of walking; she thinks you may have the same trouble as she has...</p> <p>[...] ... But they both hate the Jews...</p> <p>...Will you inquire about Monsieur Levassor, 65 rue d'Hauteville: he has some skins for me but gives no banker's reference...</p> <p>[...] Goldstein's son, who got here a fortnight ago, says your name is not down at the Sorbonne. I told him that was a lie, and...</p> <p>Your mother has had to be tapped for dropsy...</p> <p>...You have been seen in Paris in the wrong sort of company. I wish to have an explanation...</p> <p>...I have had some more unsatisfactory information about you. As soon as business permits, I shall come to see for myself...</p> <p>... If it were not that your mother refuses to be left alone, and the doctor says there is no hope for her, I would come and fetch you at once...</p> <p>I order you to return.</p> <p>... I am sending you five hundred zloty for your train-fare...</p> <p>... If you are not back in a month's time, I shall curse you...</p> <p>.....</p> <p>Unless you come immediately, all is over between us.</p> <p>p.103–104</p> <p>Emprunt + Transposition + Adaptation + Modulation + Traduction littérale</p>

I. Le texte cible roumain des fragments des lettres présente une traduction littérale, trop littérale on pourrait dire, car le terme « **infirmité** » aurait pu être traduit par « **afecțiune, boală** », « **infirmitate** » étant perçu comme trop dur en roumain. De même, « **mauvais renseignements** » traduit par « **informații negative** », est trop formel et encombrant dans une lettre familière, écrite par le père et adressée à sa jeune fille. Le même phénomène se passe dans la phrase anglaise, « **unsatisfactory information** » est trop formel. Le terme « **les Israélites** » est rendu en roumain par « **israeliți** », moins usité en roumain, le terme utilisé plus fréquemment étant « **evrei** ». On remarque aussi une autre modulation dans le texte cible roumain, le pronom indéfini « **on** » est rendu par « **cineva** ».

Dans le texte cible anglais on remarque des emprunts « **the Préfecture** », « **Monsieur Levassor, 65 rue d'Hauteville** », et le découpage des phrases, la phrase du texte source français est découpée en deux propositions dans le texte cible anglais. On remarque aussi une modulation, le verbe « **retenir** » est rendu par un verbe phrasal « **to catch one's attention** ».

On constate un autre découpage dans la phrase « **Ta mère voudrait savoir si tes chevilles gonflent encore quand tu as beaucoup marché, car elle croit que tu as la même infirmité qu'elle [...]** » rendue par « **Your mother asks whether your ankles still swell when you do a lot of walking; she thinks you may have the same trouble as she has [...]** » est découpée par un point et virgule (;) dans le texte cible anglais.

On remarque aussi une modulation explicative dans la traduction de la phrase « **Je veux savoir ce qui en est** » qui est rendu en roumaine « **Vreau să știu adevărul** » et « **I wish to have an explanation** ». De même, le terme « **trouble** » utilisé pour « **infirmité** » est trop dilué ; le terme « **condition** » aurait été meilleur dans ce contexte. On remarque aussi une modulation qui a le rôle d'explicitier le terme du texte source pour le lecteur anglais. Il s'agit de « **l'Université de Paris** », syntagme qui est rendu dans le texte cible anglais par « **the Sorbonne** », les deux dénominations correspondant à la même réalité, mais le texte source utilise le terme « **Université de Paris** », tandis que le texte cible anglais utilise le nom de « **La Sorbonne** », qui est plus familier pour le public anglais ; il s'agit, au fait, d'une modulation qui rend la partie pour le tout, comme par exemple, la ville de New York est connue aussi sous le nom de « **The Big Apple** », Chicago est aussi connu sous le nom de « **The Windy City** » et Paris, connu aussi sous le nom de « **La Ville des Lumières** ». C'est une synecdoque, un type spécial de métonymie où la relation particulière entre le terme présent dans le texte et le terme évoqué représente une assimilation, une intégration, ou une relation d'interdépendance soit du point de vue conceptuel, soit du point de vue matériel. On remarque aussi une modulation

dans la traduction de la phrase « **J'ai répondu que c'était faux** », rendue en roumain « **Am spus că nu e adevărat** » et en anglais « **I told him that was a lie** ». Dans le texte cible anglais il y a aussi une transposition, l'adjectif « **faux** » est rendu par un nom, « **a lie** ». La phrase « **Dès que le commerce me le permettra, j'irai voir moi-même...** » est rendue « **Îndată ce treburile îmi vor permite, voi veni să te văd cu ochii mei...** » où l'on constate une modulation, le terme « **commerce** » est rendu « **treburile** », ce qui est vague, et « **business** » en anglais. Dans la même phrase dans le texte cible roumain on observe une explicitation « **să te văd cu ochii mei** », le traducteur ajoute le syntagme « **cu ochii mei** ». La phrase « **que le médecin a condamnée** » est traduite à l'aide d'une adaptation en roumain et en anglais : « **pe care medicul a declarat-o incurabilă** », « **the doctor says there is no hope for her** ».

En ce qui concerne le terme « **a fortnight** » employé pour « **quinze jours** », « **a fortnight** » est plus vague, similaire au « **deux semaines environ** », tandis que le texte source est précis : « **quinze jours** ». La phrase « **[...] On t'a vue à Paris en compagnie des gens qui ne te conviennent pas. Je veux savoir ce qui en est [...]** », rendue par « **You have been seen in Paris in the wrong sort of company. I wish to have an explanation [...]** », comporte quelques transformations. On remarque premièrement la modulation qui change le point de vue, la voix active étant transformée en anglais dans la voix passive. Ensuite, la dernière partie de la phrase présente une transposition et une adaptation en même temps : « **Je veux savoir ce qui en est** », « **I wish to have an explanation** ». On remarque aussi un emprunt dans le texte cible anglais « **zloty** », ainsi que dans le texte cible roumain « **zloți** », les noms des monnaies étant rendus dans chaque langue par des emprunts, avec des adaptations orthographiques et phonétiques. La phrase négative « **Si tu ne reviens pas** » est rendue par une transposition en anglais, « **Unless you come** » où le verbe à la forme négative est remplacé par un adverbe, « **unless** » + verbe à la forme affirmative.

Analyse des fragments du roman *MAIGRET A PEUR*²⁸⁰

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « <i>Vous a-t-on dit que la veuve Gibon est la sage-femme qui a accouché Mme Vernoux de son fils Alain ?</i> « <i>C'est peut-être utile à savoir.</i> »	« <i>Vi s-a spus că văduva Gibon este moașa care a ajutat-o pe doamna Vernoux să-l aducă pe lume pe fiul ei Alain ?</i> <i>Poate că e bine să știți.</i> »	« <i>“Are you aware that the widow Gibon was the midwife who delivered Madame Vernoux of her son Alain?”</i> <i>“It may be useful to know.</i> »

²⁸⁰ Simenon, Georges, *Maigret a peur*, Presses de la Cité, Paris, 1968 ; *Maigret se teme*, Polirom, Iași, 2004, traduit du français par Nicolae Constantinescu; *Maigret Afraid*, 1983, Harcourt Publishers, New York, U.S.A., traduit du français par Margaret Duff.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>« <i>Salutations.</i> « Anselme Remouchamps » p. 121</p>	<p><i>Salutări.</i> <i>Anselme Remouchamps »</i> p. 135 Modulation + Traduction littéraire</p>	<p>“<i>Best wishes.</i> “Anselme Remouchamps » p. 67 Modulation + Équivalence Traduction littéraire</p>
<p>II. « <i>Pourquoi n’interroge-t-on pas les domestiques ? Ils en savent plus que n’importe qui.</i> » p.121</p>	<p>« <i>De ce nu sunt interogați servitorii ? Ei știu mai multe decît oricine.</i> » p.135 Traduction littéraire + Modulation</p>	<p>« “<i>Why don’t you question the servants? They know more about it than anyone.</i>” » p.67 Explicitation + Traduction littéraire</p>
<p>III. « <i>À un moment donné, peu après ton départ de la rue Rabelais, il s’est glissé dans la cave et Arsène l’a vu remonter avec une bouteille de fine Napoléon qu’on gardait dans la famille Courçon depuis deux générations.</i> [...] « <i>Desprez, le psychiatre, est venu de Niort l’examiner une première fois: il aura, demain, une consultation avec un spécialiste de Poitiers.</i> « <i>D’après Desprez, la folie de Vernoux ne fait quère de doute, mais il préfère, à cause du retentissement de l’affaire dans le pays, prendre toutes ses précautions.</i> « <i>J’ai délivré le permis d’inhumer pour Alain. Les obsèques ont lieu demain. La fille Sabati est toujours à l’hôpital et va tout à fait bien. Je ne sais qu’en faire.</i> [...] » p. 186–188</p>	<p><i>La un moment dat, după plecarea ta de la Vernoux, s-a strecurat în pivniță și Arsène l-a văzut urcînd cu o sticlă de coniac Napoleon care era păstrată în familia Courçon de două generații.</i> [...] <i>Desprez, psihiatrul, a venit de la Niort pentru un prim consult : mîine se va fi sfătuit cu un specialist din Poitiers.</i> <i>După părerea lui Desprez, nebunia lui Vernoux aproape că nu poate fi pusă la îndoială, dar preferă să fie precaut, din cauza răsunetului pe care îl are cazul în finut.</i> <i>Am semnat actul pentru înhumarea lui Alain.</i> <i>Funeraliile au loc mîine.</i> <i>Louise Sabati e tot în spital și se simte cît se poate de bine. Nu știu ce să fac cu ea.</i> [...] » p. 209–211 Explicitation + Transposition+ Modulation + Traduction littéraire</p>	<p>“<i>At some point, shortly after your departure from Rue Rabelais, he stole down to the cellar and Arsène saw him come back up with a bottle of Napoleon brandy that had been in the Courçon family for two generations.</i>” [...] “<i>Desprez, the psychiatrist, came from Niort to give him a first examination; tomorrow he will have a consultation with a specialist from Poitiers.</i> “According to Desprez, there is scarcely any doubt of Vernoux’s madness, but, because of the publicity the case is receiving in the district, he nonetheless prefers to take every precaution. “<i>I have given permission for Alain’s burial. The funeral takes place tomorrow.</i> <i>The Sabati girl is still in the hospital and is doing very well. I don’t know what to do about her.</i> [...]” » p.101 Emprunt + Explicitation + Traduction littéraire + Modulation</p>

I./II. Les versions des deux premières lettres, qui sont très courtes, présentent une traduction littérale, en général, à l'exception de la modulation du texte cible roumain, « **a ajutat-o să-l aducă pe lume** », qui introduit une nuance de protection éprouvée pour la femme qui « **a accouché Mme Vernoux de son fils** », et de la modulation du texte cible anglais. Dans le cas de la première lettre, on remarque une modulation : la phrase « **Vous a-t-on dit que la veuve Gibon [...]** » est rendue par « **Are you aware that the widow [...]** » où le verbe « **dire** » est rendu par une expression verbale an anglais (phrasal verb) – « **to be aware of** » qui est synonyme au verbe « **savoir** ». On remarque aussi une équivalence dans le texte cible anglais, la formule de la fin de la lettre est spécifique pour finir une lettre en anglais : « **Best wishes** ».

En ce qui concerne la deuxième courte lettre, les deux versions présentent une traduction littérale, à l'exception d'une modulation dans le texte cible roumain et anglaise « **De ce nu sunt interogați** » et « **Why don't you question** », les deux verbes renvoyant à une tonalité juridique, un interrogatoire dans un cadre officiel. Dans le texte cible anglais on remarque une explication, où le traducteur a ajouté un complément d'objet indirect, « **about it** », pour rendre la phrase plus compréhensible. Le texte cible roumain de *Maigret a peur – Maigret se tème* introduit à la fin du roman une table de matière qui n'existe pas dans le texte source et dans le texte cible anglais.

III. En ce qui concerne la troisième lettre, dans le texte cible roumain on remarque dès le début une explication, la phrase « **après ton départ de la rue Rabelais** » est rendue « **după plecarea ta de la Vernoux** », Vernoux étant domicilié dans la rue Rabelais ; le traducteur roumain a senti le besoin d'évoquer le nom du personnage, plus familier au lecteur, que le nom de la rue. « **O sticlă de coniac Napoleon** » pour « **une bouteille de fine Napoléon** » est toujours une explication pour le lecteur roumain, qui pourrait quand même soupçonner qu'il s'agit d'une bouteille de cognac. La phrase « **J'ai délivré le permis d'inhumer pour Alain** » est rendue en roumain à l'aide d'une modulation, « **Am semnat actul pentru înhumarea lui Alain** » où le verbe « **délivrer** » qui signifie « **libérer** » – « **a elibera** » est traduit en roumain par « **signer** », « **a semna** ». La séquence « **La fille Sabati** » est rendue elle aussi en roumain à l'aide d'une explication « **Louise Sabati** », parce que le traducteur précise son prénom aussi. Dans le texte cible anglais on trouve dès les premières lignes un emprunt « **Rue Rabelais** » étant préservé tel quel dans le texte cible anglais. La séquence « **a bottle of Napoleon brandy** » représente une explication pour « **une bouteille de fine Napoléon** ». La phrase « **J'ai délivré le permis d'inhumer pour Alain** » est rendue en anglais à l'aide d'une modulation, « **I have given permission for Alain's burial** », le verbe « **délivrer** » aurait pu être traduit en anglais par « **to**

hand (over) »/ « to provide »/ « to release »/ « to discharge »/ « to free »/ « to liberate the licence ». La séquence « **l'examiner une première fois** », est rendue dans le texte cible roumain par une transposition, « **pentru un prim consult** », tandis que dans le texte cible anglais le traducteur a employé une modulation, « **to give him a first examination** ». Dans la dernière partie de la lettre on observe une explication dans le texte cible roumain et anglais, la phrase « **Je ne sais qu'en faire** » est rendue par « **Nu știu ce să fac cu ea** », le traducteur roumain ajoutant « **cu ea** » pour expliciter le pronom adverbial « **en** » qui n'existe pas en roumain ; en anglais la phrase est rendue par « **I don't know what to do about her** », le traducteur anglais ajoutant « **about her** », toujours pour expliciter le pronom adverbial « **en** » qui n'a pas de correspondant en anglais.

Analyse des fragments du roman *LES CAVES DU MAJESTIC*²⁸¹

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>« <i>Ma vieille Gigi, Ouf! Ça y est ! [...]</i> <i>Eh bien, ma petite, c'est fait...</i> <i>Nous nous sommes mariés hier, Oswald et moi, [...]</i> <i>Mets Charlotte au courant. Dans trois ou quatre jours, nous nous embarquons pour l'Amérique. À cause des grèves, on ne connaît pas la date exacte du départ.</i> <i>Quant au pauvre Prosper, je crois qu'il vaut mieux ne rien lui dire. C'est un bon garçon, mais il est un peu bête. [...]</i> <i>Je me suis aperçue, voilà quelque temps, que j'étais enceinte. Tu parles de la babine que j'ai tirée au premier moment. Avant de l'avouer à Oswald, j'ai couru voir un spécialiste... Nous avons fait des calculs... Bref, il est certain que l'enfant ne peut pas être d'Oswald ... Si bien que c'est ce pauvre Prosper qui... Qu'il ne le</i></p>	<p>« <i>Dragă Gigi, Uf! Gata! [...]</i> <i>Ei bine, draguțo, s-a făcut! Eu și Oswald ne-am căsătorit ieri, [...]</i> <i>Anunț-o și pe Charlotte. Peste trei – patru zile plec în America. Din cauza grevelor, nu se știe data exactă a plecării.</i> <i>Cred că e mai bine să nu spui nimic bietului Prosper. E un băiat bun, dar cam prostănac. [...]</i> <i>Am observat, cu ceva timp în urmă, că sunt însărcinată. Îți dai seama ce moacă am făcut în primul moment. Înainte să-i spun lui Oswald, am dat fuga la un medic. Am făcut calcule. Pe scurt, e sigur că acest copil nu poate să fie al lui Oswald. Așa că e al bietului Prosper, care... nu trebuie să afle niciodată!</i></p>	<p>« <i>My dear Gigi, Phew! All over! [...]</i> <i>Well, my dear, it's done... Oswald and I got married yesterday, [...]</i> <i>Let Charlotte know. In three or four days, we're setting sail for America. Because of the strikes, we don't know the exact date we're leaving.</i> <i>As for poor Prosper, I think it's best not to tell him anything. He's a good sort, but he's a bit dumb. [...]</i> <i>I realized some time ago that I was pregnant. You can imagine how I felt at first when I found out. Before telling Oswald, I went to see a specialist... We worked it out... The long and short of it is, there's no way the child can be Oswald's... Which means it's poor old Prosper who... As long as he never finds out! He'd be quite</i></p>

²⁸¹ Simenon, Georges, *Les caves du Majestic*, Éditions Gallimad, collection Folio Policier, 2009 ; *Pivnițele Majesticului*, Polirom, Iași, 2012, traduit du français par Nicolae Constantinescu ; *The Cellars of the Majestic*, Penguin Books, Penguin Random House, U.K., 2015, traduit du français par Howard Curtis.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p><i>sache jamais ! Il serait capable de sentir vibrer la corde paternelle !</i></p> <p><i>Ce serait trop long de tout t'expliquer... Le toubib a été tout plein gentil... En trichant un petit peu au moment de la naissance (il souffrira de prétendre que c'est un accouchement prématuré) nous avons pu faire croire à Oswald qu'il allait être papa. Il a fort bien pris la chose. Contrairement à ce qu'on pourrait croire en le voyant pour la première fois, il n'est pas froid du tout. [...]</i></p> <p><i>Est-ce que Charlotte a toujours aussi peur d'engraisser ? Est-ce qu'elle tricote toujours à ses moments perdus ? Tu verras qu'elle finira derrière le comptoir d'une mercerie de province !</i></p> <p><i>Quant à toi, ma vieille Gigi, je ne crois pas que tu t'embourgeoises jamais. Comme disait comiquement le client aux guêtres blanches – tu te souviens, celui qui a pompé une bouteille de champagne d'un trait ? – tu as le vice dans la peau !</i></p> <p><i>Dis bonjour à la Croisette pour moi et n'éclate pas de rire en regardant Prosper et en pensant qu'il va être papa sans le savoir.</i></p> <p><i>Je t'envierai des cartes postales.</i></p> <p><i>Bises,</i> <i>MIMI</i> p.118–120</p>	<p><i>Ar fi în stare să-și simtă vibrînd coarda paternă!</i></p> <p><i>Ar fi prea mult să-ți explic totul. Doctorul a fost foarte drăguț. Trișînd puțintel momentul nașterii (va fi de ajuns să pretind că e o naștere prematură), am putut să-l facem pe Oswald să creadă că va fi tată.</i></p> <p><i>A primit bine vestea. Contrar a ceea ce s-ar putea crede la prima vedere, nu e deloc un om rece.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Charlotte e tot așa speriată să nu se îngrășe? Mai tricotează în momentele de răgaz ? Vei vedea c-o să sîrșească la tejgheaua unei mercerii de provincie ! Tu însă, draga mea Gigi, nu cred că te vei îmburghezi vreodată. După cum spunea hazliu clientul cu ghetre albe – îți amintești, ăla care a dat pe gît pe nerăsuflăte o sticlă de șampanie –, ai viciul în sînge !</i></p> <p><i>Salută Croisette din partea mea și nu izbucni în rîs uitîndu-te la Prosper și gîndindu-te că va fi tătîc fără să știe.</i></p> <p><i>O să-ți trimit vederi.</i></p> <p><i>Pupici,</i> <i>Mimi</i> p. 107–109</p> <p>Équivalence + Emprunt + Explicitation + Transposition + Modulation</p>	<p>capable of getting all paternal!</p> <p>It would take too long to tell you everything... The doctor was really nice about it...</p> <p>By cheating a little bit about when the baby's due (we'll just have to claim it's a premature labour) we managed to make Oswald believe he was going to be a daddy.</p> <p>He took it really well. When you see him for the first time, you might think he's a cold fish, but he isn't at all.</p> <p>[...]</p> <p>Is Charlotte still as scared of putting on weight? Does she still knit in her spare time? You'll see, she'll end up behind the counter of a provincial haberdasher's!</p> <p>As for you, my dearest Gigi, I don't think you'll ever become respectable. As the customer with the white spats used to say with a laugh – do you remember, the one who drank a whole bottle of champagne in one go? – you have vice in your blood!</p> <p>Say hello to the Croisette for me and try not to laugh when you look at Prosper and think he's going to be a father without knowing it.</p> <p>I'll send you some postcards.</p> <p>Love, MIMI. p. 91–93</p> <p>Équivalence + Explicitation + Modulation + Adaptation + Transposition</p>

La formule du début de la lettre est rendue à l'aide d'une équivalence, chaque culture/langue cible ayant les formules spécifiques pour commencer et pour finir une lettre amicale :

Texte source : « **Ma vieille...** »

Texte cible roumain : « **Draga mea ...** »

Texte cible anglais : « **My dear...** »

Texte source : « **Bises** »

Texte cible roumain : « **Pupici** »

Texte cible anglais : « **Love** »

Le texte cible roumain présente une traduction littérale de la formule « **Bises** », « **Pupici** », au lieu d'employer la formule classique, standard utilisée en roumain pour finir une lettre amicale « **Cu drag** ». Les deux versions roumaine et anglaise emploient toujours l'équivalence pour rendre l'interjection, tenant compte du fait que les interjections ne peuvent pas être traduites littéralement, le traducteur étant obligé de trouver une équivalence dans la langue cible.

Texte source : « **ouf !** »

Texte cible roumain : « **uf !** »

Texte cible anglais : « **phew !** »

La phrase « *Au point qu'il y a des moments où je me demande si je suis vraiment mariée* » est fusionnée dans le texte cible roumain avec la phrase antérieure « *încît sînt momente în care mă întreb dacă sunt cu adevărat căsătorită* ». On constate une modulation au niveau syntaxique dans le texte cible roumain pour la traduction de « *Quant au pauvre Prosper, je crois qu'il vaut mieux ne rien lui dire* », « *Cred că e mai bine să nu spui nimic bietului Prosper* », l'expression « **quant à** », « **cît despre** », est omise du texte cible roumain. Le terme « **bébête** » est rendu dans le texte cible roumain par « **prostănac** » et « **dumb** », dans le texte cible anglais, ce qui signifie que le traducteur a recouru à une transposition, le nom « **bébête** » a été rendu par un adjectif « **dumb** ».

Le terme « **guinguettes** » qui signifie, conformément au *Dictionnaire Larousse* « **cafés de banlieue où l'on va boire, manger et danser les jours de fête** »²⁸², est rendu en roumain par « **cîrcumioare** » et par « **dance halls** » en anglais ; « **cîrcumioară** » est le diminutif du terme « **cîrciumă** » qui signifie, conformément au *Dictionnaire roumain DEX* « un petit restaurant de banlieue où l'on vend et consomme des boissons alcooliques, des plats et des goûters »²⁸³ (notre traduction);

²⁸² <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/guinguette/38637>

²⁸³ Conformément au Dictionarul Explicativ al Limbii Române, DEX, coordonatori Coteanu, Ion, Seche, Luiza, Seche Mircea, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1984, p. 156. Definiție « **cîrcumioară** : local unde se consumă băuturi alcoolice (+ mâncare). Sinonim : **crișmă** ».

« **dance hall** » signifiant « un bâtiment où les gens vont pour danser »²⁸⁴ (notre traduction), selon le *Dictionnaire Meriam-Webster*²⁸⁵. Dans ce contexte, le terme « **dance hall** » du texte cible anglais a un sens plus éloigné du sens du terme « **guinguette** » que le terme « **cîrcumioară** » du texte cible roumain.

La phrase « **Tu parles de la babine que j'ai tirée au premier moment** » contient une expression qui appartient au langage familier, « **tirer la babine** », qui est rendue par une modulation dans le texte cible roumain, « **a face o moacă** », le traducteur a utilisé le langage familier pour rendre le style de la phrase du texte source. Dans le texte cible anglais le traducteur a utilisé une adaptation « **you can imagine how I felt** », mais le langage familier n'est plus rendu dans le texte cible anglais, le traducteur employant un langage soutenu.

La phrase « **Le toubib a été tout plein gentil** » est rendue par une traduction littérale dans le texte cible roumain « **Doctorul a fost foarte drăguț** », même si le terme « **le toubib** » est un terme du langage familier qui est rendu par un terme du langage standard en roumain « **doctorul** » ; en roumain il y a aussi le terme « **felcer** » mais il est inusité de nos jours. Dans le texte cible anglais, la phrase est rendue par une explicitation « **The doctor was really nice about it** », le traducteur ajoutant « **about it** ».

On remarque aussi d'autres modulations, « **Bref** », rendu dans le texte cible roumain par une traduction littérale, « **pe scurt** » et par une modulation dans le texte cible anglais, « **anyway** ». La séquence « **ma vieille Gigi** » est une formule d'adresse spécifique pour les lettres en français, formule d'adresse rendue par une équivalence dans le texte cible roumain, « **draga mea Gigi** », et dans le texte cible anglais, « **my dearest Gigi** ». Nous avons observé le même phénomène de

l'équivalence pour la traduction du terme « **ma petite** », rendu dans le texte cible roumain « **drăguțo** » et « **my dear** » dans le texte cible anglais.

La phrase « **Il a fort bien pris la chose** » contient une explicitation dans le texte cible roumain, le terme « **la chose** » est explicité par le terme « **vestea** » ; dans le texte cible anglais on remarque une transposition, le nom « **la chose** » est rendu par le pronom indéfini « **it** ».

Dans le texte cible roumain de la séquence « **en le voyant pour la première fois** », il y a une omission, le verbe au gérondif « **en le voyant** » est omis, et la séquence est rendue « **la prima vedere** ». Dans le texte cible anglais, la séquence « **contrairement à ce qu'on pourrait croire** » est omise, le traducteur la remplaçant par un adverbe « **when** ». La deuxième partie de la phrase, « **il n'est pas froid du**

²⁸⁴ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dance%20hall>. Definition « dance hall: a large building or room in which people pay to go dancing ».

tout » contient une explicitation dans le texte cible roumain « **nu e deloc un om rece** », le traducteur ajoutant le nom « **om** » ; le texte cible anglais contient une modulation au niveau syntaxique, le verbe « **pouvoir** » au conditionnel présent est déplacé de la première partie de la phrase dans la deuxième partie de la phrase et rendu par un verbe modal « **might** » inséré à côté du verbe « **to think** » ; on remarque aussi l'expression « **cold fish** » dans le texte cible anglais, expression qui a le rôle d'explicitation : « **you might think he's a cold fish** ».

La phrase « **Si bien que c'est ce pauvre Prosper qui... Qu'il ne le sache jamais !** » est rendue dans le texte cible roumain par une explicitation « **Așa că e al bietului Prosper care... nu trebuie să afle niciodată!** », le traducteur ajoutant « **e al** » et « **nu trebuie** ». Dans le texte cible anglais la phrase contient des modulations et des additions en même temps, « **which means** » et « **as long as** ».

Dans les versions roumaine et anglaise les deux phrases suivantes on remarque des modulations, « **ar fi în stare** », « **anunț-o** », « **let Charlotte know** », et une adaptation, « **getting all paternal** ».

Texte source : « **Il serait capable de sentir vibrer la corde paternelle !** »

Texte cible roumain : « **Ar fi în stare să-și simtă vibrând coarda paternă!** »

Texte cible anglais : « **He'd be quite capable of getting all paternal!** »

Texte source : « **Mets Charlotte au courant** ».

Texte cible roumain : « **Anunț-o și pe Charlotte** ».

Texte cible anglais : « **Let Charlotte know** ».

Le verbe « **s'embarquer** » est rendu dans le texte cible roumain par une modulation, « **plec** », qui est plus vague, au lieu de « **a se îmbarca** », tandis que dans le texte cible anglais le verbe est traduit par une expression idiomatique « **to set sail** ».

Texte source : « **Dans trois ou quatre jours, nous nous embarquons pour l'Amérique** ».

Texte cible roumain : « **Peste trei – patru zile plec în America** ».

Texte cible anglais : « **In three or four days, we're setting sail for America** ».

La phrase « **Est-ce que Charlotte a toujours aussi peur d'engraisser ?** » est rendue dans le texte cible roumain et anglais à l'aide d'une modulation « **Charlotte e tot așa speriată să nu se îngrășe?** » ; « **Is Charlotte still as scared of putting on weight?** », l'expression « **a fi speriată** » – « **to be scared** » a un sens plus éloigné que l'expression « **avoir peur** » du texte source français. Le traducteur aurait pu choisir de la rendre par « **a-i fi teamă de** » – « **to be afraid of** ».

La séquence « **à ses moments perdus** » est rendue dans le texte cible roumain et anglais à l'aide d'une modulation « **în momentele de răgaz** » – « **in her spare time** » et la phrase « **je ne crois pas que tu t'embourgeoises jamais** » est rendue dans le texte cible roumain à l'aide d'un emprunt « **nu cred că te vei îmburghezi vreodată** » tandis que le traducteur anglais recourt à une adaptation – « **I don't think you'll ever become respectable** », « **s'embourgeoiser** » qui signifie, conformément

au Dictionnaire Larousse, « 1. **Prendre les manières, les préjugés de la bourgeoisie** ; 2. Comporter des habitants de plus en plus bourgeois et se modifier en reflétant leur manière d'être ; 3. Avoir perdu son caractère révolutionnaire »²⁸⁶, devient dans le texte cible anglais, par une translation de sens, « **to become respectable** ».

Texte source : « **je ne crois pas que tu t'embourgeoises jamais** ».

Texte cible roumain : « **nu cred că te vei îmburghezi vreodată** ».

Texte cible anglais : « **I don't think you'll ever become respectable** ».

La phrase suivante contient des modulations, dans le texte cible roumain et anglais, le verbe « **savoir** » à l'infinitif est rendu par un subjonctif (conjunctiv) en roumain, « **fără să știe** » et un participe présent (Present Participle) dans le texte cible anglais, « **without knowing** ». Le terme du langage familier, « **papa** », est rendu par un diminutif en roumain, « **tătic** », tandis que dans le texte cible anglais le traducteur a employé le terme « **father** » qui appartient au langage standard.

Texte source : « **en pensant qu'il va être papa sans le savoir** ».

Texte cible roumain : « **gîndindu-te că va fi tătic fără să știe** »

Texte cible anglais : « **think he's going to be a father without knowing it** ».

Dans la deuxième phrase, la construction « **dis bonjour** » est rendue dans le texte cible roumain par un verbe à l'impératif, « **salută** », tandis que, dans le texte cible anglais, la construction est préservée : « **Say hello** ». « **Croisette** », la promenade de Vichy, est rendue par un emprunt parce que le texte fait référence à une réalié géographique.

Texte source : « **Dis bonjour à la Croisette** ».

Texte cible roumain : « **Salută Croisette** ».

Texte cible anglaise : « **Say hello to the Croisette** ».

La phrase suivante « **celui qui a pompé une bouteille de champagne d'un trait** » contient des modulations, « **pomper d'un trait** » est une expression du langage familier qui signifie « **boire d'un seul trait/coup** » et qui est rendue en roumain par « **a da pe gît pe nerăsuflăte** », une expression du langage familier aussi. Dans le texte cible anglais le traducteur a utilisé le verbe « **to drink** » qui appartient au langage standard, le registre de langue n'étant plus rendu dans le texte cible anglais.

Texte source : « **celui qui a pompé une bouteille de champagne d'un trait ?** »

Texte cible roumain : « **ăla care a dat pe gît pe nerăsuflăte o sticlă de șampanie** »

Texte cible anglais : « **the one who drank a whole bottle of champagne in one go?** »

La dernière phrase contient une modulation dans le texte cible roumain « **vederi** », le traducteur roumain a interprété le terme « **carte postale** » : « **Morceau de papier cartonné rectangulaire sur lequel est inscrit un message afin qu'il soit envoyé** ».

²⁸⁶ http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/s_embourgeoiser/28631

comme instrument de correspondance entre deux personnes »²⁸⁷. La carte postale ne contient pas toujours une image sur une facette. Le futur simple du texte source est rendu par une forme populaire de futur dans le texte cible roumain, « **o să-ți trimit** ». Dans le texte cible anglais on remarque une addition et une modulation en même temps, le traducteur ajoutant l'adjectif indéfini « **some** ». La phrase « **tu a le vice dans la peau** » est rendue par une équivalence dans le texte cible roumain et anglais, pour « **ai viciul în sânge** » et « **you have the vice in your blood** ». Les deux traducteurs ont traduit l'expression du texte source par les expressions équivalentes en roumain et en anglais.

Texte source : « **Je t'envverrai des cartes postales** ».

Texte cible roumain : « **O să-ți trimit vederi** ».

Texte cible anglais : « **I'll send you some postcards** ».

Analyse des fragments du roman *LE PENDU DE SAINT-PHOLIEN*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>I. « Monsieur le commissaire, J'ai l'honneur de vous faire savoir que je suis disposé à vous donner tous les éclaircissements utiles à l'enquête que vous avez entreprise. Pour certaines raisons, je suis tenu à la prudence et je vous serais obligé, si ma proposition vous intéresse, de vous trouver ce soir, vers onze heures, au café de la Bourse, situé derrière le théâtre Royal. Dans cette attente, je vous prie d'agréer, monsieur le commissaire, les assurances de mes sentiments les plus distingués ». p. 112</p>	<p>« <i>Domnule comisar,</i> <i>Am onoarea să vă aduc la cunoștință că sînt dispus să vă dau toate lămuririle utile anchetei pe care o faceți.</i> <i>Din anumite motive, sînt obligat să fiu prudent</i> si v-aș fi recunoscător, dacă propunerea mea vă interesează, să fiți diseară, la unsprezece, la <i>Cafeneaua Bursei, situată în spatele Teatrului Regal.</i> <i>În această perspectivă, vă rog, domnule comisar, să primiți asigurarea sentimentelor mele cele mai deosebite</i> ». p. 106</p> <p>Modulation + Transposition + Traduction littérale</p>	<p>« Detective Chief Inspector, I beg to inform you that I am prepared to furnish the answers you seek in your inquiry. I have my reasons for being cautious, and I would be obliged, if my proposal interests you, if you would meet me this evening at around eleven o'clock, at the Café de la Bourse, which is behind the Théâtre Royal. Until then, I remain, sir, your most humble, loyal and obedient servant, etc., etc ». p. 80–81</p> <p>Équivalence + Emprunt + Transposition + Modulation+ Adaptation + Traduction littérale</p>
<p>II. « Mon vieux Lucas, « Comme on ne sait pas ce qui peut arriver, je te donne ci-joint quelques indications qui te permettront, le cas</p>	<p>« <i>„Bătrîne Lucas,</i> <i>Întrucît nu se știe ce s-ar putea întîmpla, îți dau mai jos cîteva indicații care îți vor permite, dacă va fi</i></p>	<p>« Dear old Lucas, As one never knows what may happen, I'm sending you the following information so that, if</p>

²⁸⁷ <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/carte-postale/>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>échéant, de poursuivre l'enquête que j'ai commencée.</p> <p>« 1. – La semaine dernière, à Bruxelles, un homme mal vêtu, aux allures de vagabond, fait un paquet de trente billets de mille francs et les expédie à sa propre adresse, rue de la Roquette, à Paris. L'enquête démontrera qu'il s'est adressé souvent des sommes aussi fortes dont il ne se servait pas. La preuve en est qu'on retrouve dans sa chambre les cendres de nombreux billets de banque brûlés volontairement.</p> <p>« Il vit sous le nom de Louis Jeunet, travaille à peu près régulièrement dans un atelier de la même rue. Il a été marié (voir Mme Jeunet, herboriste, rue Picpus) et a un enfant. Mais il a quitté femme et enfant dans des circonstances troublantes, après des crises agues d'alcoolisme.</p> <p>« À Bruxelles, l'argent expédié, il achète une valise pour y mettre des effets qu'il possède dans une chambre d'hôtel. Cette valise, alors qu'il est en route pour Brême, je la remplace par une autre.</p> <p>« Et Jeunet, <i>qui ne semble pas avoir pensé auparavant au suicide et qui s'est muni de quoi dîner</i>, se tue en s'apercevant que ses effets lui ont été dérobés.</p> <p>« Il s'agit d'un vieux complet qui ne lui appartient pas et qui, des années tôt, a été déchiré comme au cours d'une lutte et inondé de sang. Le</p>	<p>cazul, să continui ancheta începută de mine.</p> <p>1. Săptămîna trecută, la Bruxelles, un bărbat prost îmbrăcat, cu o înfățișare de vagabond, a făcut un pachet cu treizeci de bancnote de o mie de franci și l-a expediat la propria adresă, pe strada Roquette, la Paris. Ancheta va demonstra că își trimisese deseori sume la fel de mari pe care nu le folosea. Dovada, faptul că în camera lui s-a găsit cenușa de la numeroase bancnote arse în mod voit. Trăia sub numele de Louis Jeunet și lucra aproape regulat într-un atelier de pe aceeași stradă.</p> <p>A fost căsătorit (vezi doamna Jeunet, vînzătoare de plante medicinale, pe strada Picpus) și avea un copil. Și-a părăsit însă soția și copilul în împrejurări neclare, după crize acute de alcoolism.</p> <p>La Bruxelles, după ce a expediat banii, a cumpărat o valiză ca să-și pună niște lucruri pe care le avea într-o cameră de hotel. Pe cînd se afla în drum spre Bremen, am înlocuit această valiză cu o alta.</p> <p>Iar Jeunet, <i>care nu pare să se fi gîndit mai înainte la sinucidere, pentru că își luase ceva de mîncare</i>, s-a sinucis cînd și-a dat seama că lucrurile i-au fost furate.</p> <p>E vorba de un costum vechi. Costumul nu era al lui și, cu ani în urmă, a fost rupt parcă în cursul</p>	<p>necessary, you will be able to carry on the inquiry I have begun.</p> <p>1. Last week, in Brussels, a shabbily dressed man who looks like a tramp wraps up thirty thousand-franc notes and sends the package to his own address, Rue de la Roquette, in Paris. The evidence will show that he often sent himself sums that he did not make any use of the money himself. The proof is that charred remains of large amounts of banknotes burned on purpose have been found in his room. He goes by the name of Louis Jeunet and is more or less regularly employed by a workshop on his street. He is married (contact Mme Jeunet, herbalist, Rue Picpus) and has a child. After some acute episodes of alcoholism, however, he leaves his wife and child under mysterious and troubling circumstances.</p> <p>In Brussels, after posting the money, he buys a suitcase in which to transport some things he's been keeping in a hotel room. While he is on his way to Bremen, I replace his suitcase with another.</p> <p>Then Jeunet, <i>who does not appear to have been contemplating suicide and who has already bought something for his supper</i>, kills himself upon realizing that the contents of his suitcase have been stolen. The stolen property is an old suit that does not belong to him and which,</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
complet <i>a été confectionné à Liège.</i> « À Brême, un homme vient voir le cadavre et c'est un nommé Joseph Van Damme, commissionnaire en marchandises, <i>né à Liège.</i> « À Paris, j'apprends que Louis Jeunet est en réalité Jean Lecocq d'Arneville, <i>né à Liège</i> , dont on n'a plus de nouvelles depuis longtemps. Il a fait ses études jusqu'à l'université incluse. À Liège, d'où il a disparu voilà environ dix ans, on n'a rien à lui reprocher. « 2. – À Reims, on a vu Jean Lecocq d'Arneville, avant son départ pour Bruxelles, pénétrer de nuit chez Maurice Belloir, sous-directeur de banque, <i>né à Liège</i> , qui nie cette rencontre. « <i>Mais les trente mille francs expédiés de Bruxelles proviennent de ce même Belloir.</i> [...] Et je le retrouve à Liège, chez Jef Lombard. Celui-ci, voilà dix ans environ, s'adonnait à la peinture et les murs de sa demeure sont couverts de dessins de cette époque représentant des pendus. « Dans les journaux, où je me rends, les numéros du 15 février de l'année des pendus ont été arrachés par Van Damme. [...] « Jef Lombard, crispé, s'en va brusquement. [...] « Je le saurai quand il recommencera. Comme un accident peut arriver, je t'adresse à tout hasard ces notes qui te permettront de	unei lupte și năclăit de sânge. Costumul <i>a fost făcut la Liège.</i> La Bremen, un bărbat a venit să vadă cadavrul. E vorba despre un anume Joseph Van Damme, misit, născut la Liège. La Paris, am aflat că Louis Jeunet era în realitate Jean Lecocq d'Arneville, născut la Liège, despre care nu se mai știa nimic de mult timp. A făcut și studii universitare. La Liège, de unde a dispărut cu circa zece ani în urmă, nimeni nu-i reproșează nimic. 2. La Reims, Jean Lecocq d'Arneville a fost văzut, înaintea plecării sale spre Bruxelles, intrând în cursul nopții la Maurice Belloir, subdirector de bancă, <i>născut la Liège</i> , care tăgăduiește această întâlnire. <i>Numai că cei treizeci de mii de franci expediați de la Bruxelles provin de la același Belloir.</i> [...] L-am regăsit la Liège, acasă la Jef Lombard. Acesta, cu circa zece ani în urmă, făcea pictură, iar pereții locuinței sale sînt plini de desene din acea perioadă, reprezentînd oameni spînzurați. Am mers pe la redacțiile ziarelor, dar numărul pe 15 februarie din anul spînzuraților a fost smuls din colecții de către Van Damme. [...] Jef Lombard, crispat, a plecat brusc. [...] Voi ști cînd va încerca din nou. Fiindcă orice e	years earlier, had been torn as if in a struggle and drenched with blood. This suit was made in Liège. In Bremen, a man comes to view the corpse: Joseph Van Damme, an import - export commission agent, born in Liège. In Paris, I learn that Louis Jeunet is in reality Jean Lecocq d'Arneville, <i>born in Liège</i> , where he studied to graduate level. He disappeared from Liège about ten years ago and no one there had any news of him, but he has no black marks against his name. 2. In Rheims, before he leaves Bremen, Jean Lecocq d'Arneville is observed one night entering the home of Maurice Belloir, deputy director of a local bank and <i>born in Liège</i> , who denies this allegation. <i>But the thirty thousand francs sent from Brussels were supplied by this same Belloir.</i> [...] And I find him again in Liège, in the home of Jef Lombard, who was an active painter around ten years ago and has covered the walls of his home with works from that period depicting hanged men. When I consult the local newspaper archives, I find that all the papers of 15 February in that year of the hanged men have been stolen by Van Damme. [...] Lombard cracks under the strain and leaves abruptly.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>reprendre l'enquête à son début. « Pour la partie morale de l'affaire, voir en particulier Mme Jeunet et Armand Lecocq d'Arneville, frère du mort. « Maintenant, je vais me coucher. Mes amitiés à tout le monde là-bas. » Maigret. » p. 120–123</p>	<p>posibil, îți trimit aceste note, care îți vor permite la o adică să iei ancheta de la capăt. Pentru partea morală a cazului, vorbește îndeosebi cu doamna Jeunet și cu Armand Lecocq d'Arneville, fratele mortului. Acum mă voi duce la culcare. Gânduri bune tuturor. Maigret” p. 114–117</p> <p>Modulation + Emprunt + Transposition + Explicitation + Équivalence</p>	<p>[...] I'll find out when he tries again. Since accidents do happen, I'm sending you these notes on the off chance, so that you will be familiar with the inquiry from the very beginning. To see the human side of this case, look in particular at Mme Jeunet and Armand Lecocq d'Arneville, the dead man's brother. And now, I'm going to bed. Give my best to everybody back there. Maigret p. 87–89</p> <p>Emprunt + Explicitation + Adaptation + Équivalence + Transposition + Modulation au niveau syntaxique</p>

I. Le texte cible roumain de la première lettre du roman *Le pendu de Saint-Pholien* est une traduction littérale tandis que dans le texte cible anglais le traducteur a employé plusieurs procédés de traduction : l'équivalence « **Detective Chief Inspector** », « **Monsieur le commissaire** », l'emprunt « **Café de la Bourse** », « **the Théâtre Royal** », et la traduction littérale. Dans la traduction des formules de fin de lettre, le texte cible anglais contient une adaptation pour équivaler la formule de fin de lettre spécifique aux lettres en anglais, tandis que dans le texte cible roumain il y a une traduction littérale, accompagnée d'une modulation, le terme « **attente** » étant rendu par « **perspectivă** » :

Texte source : « **Dans cette attente, je vous prie d'agréer, monsieur le commissaire, les assurances de mes sentiments les plus distingués.** »

Texte cible roumain : « **În această perspectivă, vă rog, domnule comisar, să primiți asigurarea sentimentelor mele cele mai deosebite.** »

Texte cible anglais : « **Until then, I remain, sir, your most humble, loyal and obedient servant, etc., etc.** »

On remarque aussi une transposition dans le texte cible roumain, la phase « **je suis tenu à la prudence** » est rendue « **sînt obligat să fiu prudent** », le nom « **prudence** » est remplacé par un adjectif, « **prudent** ».

Dans le texte cible anglais, on remarque aussi des modulations « **J'ai l'honneur de vous faire savoir** », « **I beg to inform you** », « **Pour certaines raisons** », « **I have my reasons** » et une transposition « **je suis tenu à la prudence** », « **for being cautious** », où le traducteur a remplacé un verbe prédicat au passé composé, « **je suis tenu** » par une structure préposition + verbe au participe présent « **for being** » et un nom précédé par préposition, « **à la prudence** », par un adjectif, « **cautious** ».

II. La formule d'adresse du début de la lettre est traduite dans le texte cible anglais par une équivalence : « **Mon vieux, Lucas** », « **Dear old Lucas** », tandis que dans le texte cible roumain il y a une traduction littérale « **Bătrîne Lucas** ». On remarque l'emploi du procédé de l'équivalence dans le texte cible roumain et anglais, au cas de la traduction de la formule de la fin de lettre :

Texte source : « **Mes amitiés à tout le monde là-bas** ».

Texte cible roumain : « **Gînduri bune tuturor** ».

Texte cible anglais : « **Give my best to everybody back there** ».

Les versions roumaine et anglaise de la deuxième lettre du roman *Le pendu de Saint-Pholien* contient des modulations : « **l'enquête** », « **the evidence** », « **volontairement** », « **în mod voit** », « **on purpose** », « **voir** », « **contact** », « **sous-directeur** », « **subdirector** », « **deputy director** », « **proviennent** », « **were supplied** » où le verbe à la voix active est remplacé par un verbe à la voix passive. Le terme « **herboriste** » est rendu en roumain par une explication « **vânzătoare de plante medicinale** ». La séquence « **l'argent expédié** », qui est rendue par une transposition ayant le rôle d'explicitation le texte source dans le texte cible roumain et anglaise « **după ce a expediat banii** », « **after posting the money** » ; le traducteur roumain a transformé la séquence dans une phrase temporelle, tandis que le traducteur anglais a transformé le participe passé dans un participe présent précédé par une préposition temporelle.

On remarque aussi un emprunt, « **franci** » – « **a făcut un pachet cu treizeci de bancnote de o mie de franci** ». Le texte cible anglais contient aussi une traduction littérale où il y a des emprunts « **Rue de la Roquette** », « **thirty thousand-franc notes** », « **Mme Jeunet** », « **Rue Picpus** ».

Le texte cible roumain contient une transposition, « **le cas échéant** » est rendu par « **dacă va fi cazul** », la locution adverbiale est rendue par une phrase conditionnelle ; « **ci-joint** » est rendu aussi par une transposition, « **mai jos** », où la structure adverbe + participe passé est remplacée par un adverbe de lieu. Dans le texte cible anglais, « **ci-joint** » est omis, la structure « **quelques indications** » est rendue par une modulation, « **the following information** » ; la locution adverbiale « **le cas échéant** » est traduite, dans le texte cible anglais, par une modulation, « **if necessary** ».

La phrase « **un homme mal vêtu, aux allures de vagabond** » est rendue en roumain par une modulation, « **aux allures** » étant traduit « **cu o înfățișare** ». Dans

le texte cible anglais on remarque une modulation, « **un homme mal vêtu** » est rendu « **a shabbily dressed man** » et une transposition, la séquence « **aux allures de vagabond** » est transformée dans une phrase sujet « **who looks like a tramp** ».

La phrase « **des sommes aussi fortes dont il ne se servait pas** » est rendue par une modulation dans le texte cible roumain, « **sume la fel de mari pe care nu le folosea** », et dans le texte cible anglais « **sums that he did not make any use of the money himself** », le traducteur anglais utilisant une expression verbale, « **to make any use of** » et deux explicitations, « **the money** » et « **himself** ».

La phrase « **Il vit sous le nom de Louis Jeunet, travaille à peu près régulièrement dans un atelier de la même rue** » est rendue dans le texte cible roumain par une modulation, « **il vit** », « **trăia** ». On remarque aussi l'emploi de l'indicatif imparfait dans la phrase roumaine, le traducteur roumain remplaçant l'indicatif présent du texte source par l'indicatif imparfait. Dans le texte cible anglais on observe aussi des modulations, « **il vit sous le nom** », « **he goes by the name** » et « **travaille à peu près régulièrement** », « **is more or less regularly employed** », le traducteur anglais remplaçant le verbe « **travailler** », « **to work** » par une phrase à la voix passive « **to be employed** ».

Dans le texte cible anglais la phrase « **Mais il a quitté femme et enfant dans des circonstances troublantes, après des crises aguës d'alcoolisme** » contient une modulation au niveau syntaxique, « **After some acute episodes of alcoholism, however, he leaves his wife and child under mysterious and troubling circumstances** » l'ordre de la phrase est renversé. On remarque aussi une addition, l'adjectif « **mysterious** ».

Les textes cible roumains et anglais contiennent des modulations de la syntaxe dans la traduction de la phrase suivante. On remarque aussi la traduction des noms des villes, chaque langue ayant une dénomination spécifique, connue par le public lecteur :

Texte source : « **Cette valise, alors qu'il est en route pour Brême, je la remplace par une autre** ».

Texte cible roumain : « **Pe când se afla în drum spre Bremen, am înlocuit această valiză cu o alta** ».

Texte cible anglais : « **While he is on his way to Bremen, I replace his suitcase with another** ».

La séquence « **et qui s'est muni de quoi dîner** » est rendue dans le texte cible roumain par une modulation, la proposition indépendante coordonnée par la conjonction coordinative « **et** » est transformée dans une proposition subordonnée de cause « **pentru că își luase ceva de mâncare** ». La séquence « **se tue en s'apercevant** » est rendue par une modulation dans le texte cible anglais : « **kills himself upon realizing** ».

La phrase « **Il s'agit d'un vieux complet qui ne lui appartient pas et qui, des années tôt, a été déchiré comme au cours d'une lutte et inondé de sang** » a un autre découpage dans le texte cible roumain. On remarque aussi une modulation, « **inondé de** » est rendu par « **năclăit de** » ; dans le texte cible anglais, « **inondé de** » est rendu aussi par une modulation, « **drenched with** ».

Dans le texte cible roumain et anglais il y a des modulations de la syntaxe ; on observe un autre découpage de la phrase dans les deux versions. De même, « **commissionnaire en marchandises** » est rendu en roumain et en anglais par des modulations : « **misit** » et « **an import-export commission agent** ».

La phrase « **Il a fait ses études jusqu'à l'université incluse** » est rendue dans le texte cible roumain par une modulation : « **A făcut și studii universitare** ». Dans le texte cible anglais on remarque une transposition, le nom « **études** » est rendu par un verbe, « **to study** », mais la phrase contient une adaptation aussi dans le texte cible anglais « **Il a fait ses études jusqu'à l'université incluse** », « **where he studied to graduate level** ».

La phrase « **À Liège, d'où il a disparu voilà environ dix ans, on n'a rien à lui reprocher** » contient une modulation dans le texte cible roumain, « **La Liège, de unde a dispărut cu circa zece ani în urmă, nimeni nu-i reproșează nimic** », la séquence « **on n'a rien à lui reprocher** » est rendue par une modulation, « **nimeni nu-i reproșează nimic** ». Le texte cible anglais contient une modulation au niveau syntaxique, l'ordre des mots est renversé ; on remarque aussi une addition, « **and no one there had any news of him** » et une adaptation à la fin de la phrase, « **on n'a rien à lui reprocher** » étant rendu par « **but he has no black marks against his name** ».

La phrase « **voilà dix ans environ** » est rendue dans le texte cible roumain par une transposition, « **cu circa zece ani în urmă** » où l'adverbe « **voilà** » est remplacé par une locution prépositionnelle. La séquence « **s'adonnait à la peinture** » est rendue par une modulation, « **făcea pictură** », tandis que « **représentant des pendus** » est traduite en roumain par une explicitation, « **reprezentînd oameni spînzurați** », le traducteur opérant une addition, il s'agit du nom « **oameni** ». Dans le texte cible anglais, la phrase contient une adaptation, « **s'adonnait à la peinture** », « **who was an active painter** », une modulation, « **voilà dix ans environ** », « **around ten years ago** » et une explicitation, « **représentant des pendus** », « **depicting hanged men** » où le traducteur a ajouté le nom « **men** » pour expliciter la phrase. On remarque une autre addition, l'adverbe « **again** » : « **And I find him again** ».

La phrase « **Dans les journaux, où je me rends, les numéros du 15 février de l'année des pendus ont été arrachés par Van Damme** » est rendue dans le texte cible roumain par une explicitation « **Dans les journaux, où je me rends** », « **Am mers pe la redacțiile ziarelor** », le traducteur roumain procède à une addition

« **redacțiile** » pour expliciter la phrase ; on remarque aussi une modulation au niveau syntaxique, l'ordre des mots dans la phrase roumaine est renversé. « **Les numéros** » est rendu par une modulation qui rend le pluriel par un singulier dans le texte cible roumain, « **numărul** ». On observe une autre addition dans le texte cible roumain, « **din colecții** ». Le texte cible anglais contient aussi une explicitation, « **the local newspaper archives** », le traducteur anglais ajoutant les termes « **local** » et « **archives** » ; on constate des modulations, « **les numéros** » est rendu par une modulation, « **all the papers** », « **arrachés** » est rendu par une modulation, « **stolen** ». « **L'année des pendus** » est traduit en anglais par une explicitation, « **that year of the hanged men** », le traducteur ajoutant le nom « **men** » pour expliciter la phrase anglaise.

La phrase « **Jef Lombard, crispé, s'en va brusquement** » est rendue dans le texte cible anglais par une adaptation « **Lombard cracks under the strain and leaves abruptly** », tandis que la traduction de la phrase « **Pour la partie morale de l'affaire, voir en particulier Mme Jeunet** » contient une modulation dans le texte cible anglais « **To see the human side of this case, look in particular at Mme Jeunet** », « **pour la partie morale de l'affaire** », « **to see the human side of this case** ».

La phrase « **Comme un accident peut arriver, je t'adresse à tout hasard ces notes qui te permettront de reprendre l'enquête à son début** » est rendue par une transposition dans le texte cible roumain, le nom « **un accident** » est remplacé par un pronom indéfini « **orice** » ; on remarque aussi une modulation, « **à tout hasard** » est rendu par « **la o adică** » : « **Fiindcă orice e posibil, îți trimit aceste note, care îți vor permite la o adică să iei ancheta de la capăt** ». On remarque une omission dans le texte cible roumain, la séquence « **La preuve en est** » est rendue par « **Dovada** », suivie d'une virgule qui marque l'omission.

Analyse des fragments du roman *LA DANSEUSE DU GAI-MOULIN*²⁸⁸

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « – Une lettre de Belgique... – Qu'est-ce que c'est ? – Rien d'intéressant. Un ami, le commissaire Delvigne , qui m'envoie une pipe par colis postal et qui m'annonce des condamnations... Il lut à mi-voix : – ... <i>Génaro à cinq ans de travaux</i>	« – O scrisoare din Belgia... – Ce fel de scrisoare ? – Nimic interesant. Un prieten, comisarul Delvigne, îmi trimite o pipă prin colet postal și mă anunță despre niște condamnări... Citi cu voce scăzută : ... <i>Genaro la cinci ani de</i>	« 'And a letter from Belgium.' 'Who from?' 'Nothing very fascinating. My friend, Chief Inspector Delvigne , says he's going to send me a pipe in the post, and is giving me news of some sentences that have been passed.'

²⁸⁸ Simenon, Georges, *La Danseuse du Gai-Moulin*, Presses de la Cité, Paris, 2015 ; *Dansatoarea de la Gai-Moulin*, Polirom, Iași, 2004, traduit du français par Nicolae Constantinescu ; *The Dancer at the Gai-Moulin*, Penguin Books, Penguin Group, 2014, traduit du français par Siân Reynolds.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p><i>forcés, Victor à trois ans et la fille Adèle, faute de preuves formelles, remise en liberté... »</i> p. 185</p>	<p><i>muncă silnică, Victor la trei ani, iar Adèle, în lipsa unor dovezi categorice, repusă în libertate... »</i> p. 194</p> <p>Traduction littérale + Explicitation + Modulation + Adaptation</p>	<p>And he read out in an undertone: ‘Génaro got five years’ hard labour, Victor three and the girl Adèle was acquitted, for lack of evidence.’ » p. 151 Équivalence + Adaptation + Modulation + Explicitation + Traduction littérale</p>
<p>II. « Maigret fit sauter une autre enveloppe, au timbre belge. – Voilà justement la photographie de l’un d’entre eux, dit-il. [...] ... et je me permets de vous adresser la photographie de mon fils qui a quitté Anvers cette semaine au bord de l’Élisabethville à destination du Congo. J’espère que la vie rude des colonies... En dessous du tas de lettres, il y avait un faire-part bordé de noir que Maigret ne montra pas. <i>Ce jour, en la clinique Sainte-Rosalie, est décédé, dans sa dix-huitième année, René-Joseph-Arthur Delfosse, muni des sacrements de...</i> » [...] <i>Priez pour lui ».</i> p. 186–187</p>	<p>« Maigret desfăcu alt plic, cu timbru belgian. – Uite fotografia unuia dintre ei, zise el. [...] ... și îmi permit să vă trimit fotografia fiului meu, care a părăsit Anvers în această săptămână la bordul vasului Elisabethville cu destinația Congo. Sper ca viața aspră din colonii... Sub teancul de scrisori se afla un anunț în chenar negru pe care Maigret nu i-l arătă. <i>Astăzi, la clinica Sainte-Rosalie, a decedat, la vârsta de optsprezece ani, René-Joseph-Arthur Delfosse, împărtășit....</i> [...] <i>Rugați-vă pentru el ».</i> p. 195–196 Adaptation + Explicitation + Modulation au niveau syntactique</p>	<p>« Maigret opened another letter with a Belgian stamp. ‘Here we are, here’s a photo of one of them.’ [...] ... and I’m taking the liberty of sending you a photograph of my son, who left Antwerp this week on board the SS Elisabethville, bound for the Congo. I hope the tough life in the colonies... Under a pile of letters was a black-edged envelope which Maigret did not show his wife. ... <i>in his eighteenth year, fortified by sacraments of the church, René-Joseph-Arthur Delfosse passed away at the Clinique Sainte-Rosalie...</i> [...] <i>Pray for him ».</i> p. 152–153 Modulation + Emprunt + Explicitation + Traduction littérale</p>

I. Dans la première lettre analysée du roman *La Danseuse du Gai-Moulin*, on observe une traduction littérale dans le texte cible roumain et une équivalence, à côté de la traduction littérale dans le texte cible anglais : « **Chief Inspector Delvigne** », « **le commissaire Delvigne** ». Le syntagme « **la fille Adèle** » est rendu par omission en roumain, « **Adèle** », le mot « **la fille** » étant omis. Le texte cible roumain contient aussi une adaptation : « **Qu’est-ce que c’est ?** » est rendu par « **Ce fel de scrisoare ?** ».

Dans le texte cible anglais la même phrase est traduite aussi par une adaptation « **Who from ?** ». La phrase « **et la fille Adèle, faute de preuves formelles, remise en liberté...** » contient des modulation au niveau syntaxique dans le texte cible roumain « **iar Adèle, în lipsa unor dovezi categorice, repusă în libertate...** » ; dans le texte cible anglais la même phrase est traduite par une adaptation : « **the girl Adèle was acquitted, for lack of evidence** ».

II. La séquence « **Maigret fit sauter une autre enveloppe** » est rendue dans le texte cible roumain et anglaise par des modulations : « **Maigret desfăcu alt plic** », « **Maigret opened another letter** » ; « **fit sauter** » est rendu par « **desfăcu** » en roumain et « **opened** » en anglais ; « **enveloppe** » est rendu en anglais par « **letter** ». On remarque aussi une addition dans le texte cible anglais, « **here we are** ». Dans le texte cible anglais on trouve d'autres procédés de traduction comme la modulation, la phrase est entièrement modulée, « *Ce jour, en la clinique Sainte – Rosalie, est décédé, dans sa dix-huitième année, René-Joseph-Arthur Delfosse, muni des sacrements de...* », « **in his eighteenth year, fortified by sacraments of the church, René-Joseph-Arthur Delfosse passed away at the Clinique Sainte-Rosalie** », un emprunt, « **the Clinique Sainte-Rosalie** ». Le syntagme « *muni des sacrements de* » est rendu par une modulation dans le texte cible anglais, « *fortified by sacraments of the church* ». Dans le texte cible roumain le syntagme « *muni des sacrements de* » est rendue par une adaptation, « **împărtășit** ». Le traducteur roumain a adapté le syntagme qui désigne un rituel²⁸⁹ appartenant à la tradition catholique, l'eucharistie²⁹⁰ dans l'Église catholique, et il l'a rendu par l'équivalent dans la tradition orthodoxe. Dans les versions roumaine et anglaise on remarque deux explicitations pour traduire la phrase « *au bord de l'Élisabethville* », « *la bordul vasului Elisabethville* » et « *on board the SS Élisabethville* ». Le syntagme « **un faire-part bordé de noir** » est rendu en roumain par une modulation « **un anunț în chenar negru** », modulation qui existe dans le texte cible anglais aussi « **black-edged envelope** », mais le terme « **envelope** » dans ce contexte est un contre sens.

4.4.3. Traduction des billets

Analyse des fragments du roman *PIETR-LE-LETON*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« Au commissaire Maigret. Urgence. « Un homme en habit a	« <i>Pentru comisarul Maigret. Urgent.</i> <i>Un bărbat în frac a intrat</i>	« 'To Superintendent Maigret. Urgent. 'A man in evening dress came

²⁸⁹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacrement/70448>

²⁹⁰ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/eucharistie/31621>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
pénétré vers onze heures et demie à l'hôtel du Roi-de-Sicile et y est resté dix minutes. Reparti en limousine. Le Russe n'est pas sorti. » p. 112	<i>pe la ora unsprezece și jumătate în hotelul Regele Siciliei și a stat acolo zece minute. A plecat cu limuzina. Rusul n-a ieșit ».</i> p. 98 Traduction littérale + Modulation	to the Hôtel du Roi de Sicile about eleven-thirty and remained for ten minutes. He left again in a private car . The Russian has not been out.' » p. 70 Emprunt + Modulation + Traduction littérale

Le texte cible roumain est une traduction littérale, à l'exception de deux modulations, le terme « **habit** » qui signifie aussi « **costume** » est rendu par « **frac** » au lieu de « **costum** » en roumain ; le participe passé « **reparti** » est rendu par un passé composé en roumain « **a plecat** » qui est justifié parce dans un billet écrit en roumain on n'emploie pas le style elliptique des télégrammes. On remarque aussi que le billet est écrit en italique en roumain, tandis qu'en français et en anglais on emploie les guillemets.

Le texte cible anglais présente lui aussi une traduction littérale à l'exception d'un emprunt « **the Hôtel du Roi de Sicile** » et à l'exception d'une modulation « **a private car** » qui ne signifie pas nécessairement une limousine. On peut toujours se demander pourquoi le traducteur anglais n'a pas utilisé le terme « **a limousine** » qui existe en anglais. Il faut mentionner aussi que le fragment analysé se trouve au Chapitre 9 du texte cible anglais, tandis que dans le texte source et dans le texte cible roumain le fragment se trouve au Chapitre X, et nous avons déjà observé que le Chapitre III du texte source intitulé *La mèche de cheveux, Șuvița de păr* dans le texte cible roumain, n'existe pas dans le texte cible anglais.

Analyse des fragments du roman *MAIGRET A PEUR*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « Ne vous léssez pas imprené par lai gents de la Haute » p.53	« Nu vă lăsaț empresionat de oamini din nalta socetate » p. 60 Traduction littérale	« “ Don't let yourself be inflewenced by them that's High Sossiety ” » p. 33 Traduction littérale
II. « Taché de savoir ce que le docteur faisé à la fille Sabati » p.81	« Cearcă să aflî cei făcea doctoru fetii de-i zice Sabati » p. 90 Traduction littérale	« “Find out what the doctor was doing at that Sabati girl's” » p.47 Traduction littérale

Les deux versions, roumaine et anglaise présentent une traduction littérale, ce qui est intéressant c'est l'adaptation orthographique du message, parce que le texte source comporte des fautes d'orthographe qui doivent être rendues d'une manière ou d'une autre dans les deux langues cible.

Analyse des fragments du roman *MAIGRET À NEW YORK*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« Je viens d'arriver de France, chargé d'une mission importante par votre fils et par M. d'Hoquélus. Comme mon temps est aussi précieux que le vôtre, je vous serais obligé de bien vouloir me recevoir sur-le-champ. Salutations. Maigret. » p.19	« Domnule, Tocmai am sosit din Franța, însărcinat cu o misiune importantă de către fiul dumneavoastră și de domnul d'Hoquélus. Deoarece timpul meu este la fel de prețios ca al dumneavoastră, v-aș rămîne îndatorat dacă ați binevoi să mă primiți imediat. Salutări, Maigret. » p.21 Explicitation + Traduction littérale	« Sir, I have just arrived from France, entrusted with an important mission by your son and Mr. d'Hoquélus. Since my time is as precious as your own, I would be obliged if you received me immediately. Very truly yours, Maigret » p. 13 Explicitation + Traduction littérale

Les versions roumaine et anglaise du billet présentent une traduction littérale à l'exception de l'explicitation du début « **Domnule** » et « **Sir** », explicitation qui se retrouve dans la dernière partie du texte cible anglais du billet, adaptée au style anglais des billets/ lettres – « **Very truly yours** ».

4.4.4. Traduction des descriptions

Analyse des fragments du roman *PIETR-LE-LETON*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « Le commissaire Maigret, de la 1er Brigade mobile, leva la tête, eut l'impression que le ronflement du poêle de fonte planté au milieu de son bureau et relié au plafond par un gros tuyau noir faiblissait. Il repoussa le télégramme, se leva pesamment, régla la clef et jeta trois pelletées de	« În mijlocul biroului se afla o sobă din fontă, cu un burlan negru care ieșea prin tavan. Comisarul Maigret, de la Brigada I Mobilă, ridică încet capul, cu impresia că duduital ei slăbise. Dădu deoparte telegrama, se ridică greoi, reglă tirajul și aruncă trei lopeți de cărbune în vatră. » p. 5	« Superintendent Maigret, of No. 1 Flying Squad, looked up from his desk; he had the impression that the iron stove which stood in the middle of his office, with its thick black pipe sloping up to the ceiling, was not roaring as loudly as it should. He pushed aside the paper he had been reading, rose ponderously to his feet,

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
charbon dans le foyer. » p. 7	Modulation + Transposition + Traduction littérale	adjusted the damper and threw in three shovelfuls of coal. » p. 5 Adaptation + Modulation + Traduction littérale
II. « On était en novembre. La nuit tombait. Par la fenêtre, il aperçut un bras de la Seine, la place Saint-Michel, un bateau-lavoir, le tout dans une ombre bleue qu'étoilaient les uns après les autres les becs de gaz. » p.9	« Era noiembrie. Se înnopta. Prin fereastră, comisarul zări un braț al Senei, Piața Saint-Michel, un ponton pe care se spălau rufe, totul învăluit într-o umbră albastră, în care felinarele ce se aprindeau unul după altul scilipeau ca niște stele. » p.7 Modulation + Adaptation + Explicitation + Emprunt + Traduction littérale	« It was November. Dusk was falling. From his office window he could see a stretch of the Seine, the Place Saint Michel, and a floating wash-house, all shrouded in a blue haze through which the gas-lamps twinkled like stars as they lit up one by one. » p.6 Modulation + Adaptation + Emprunt + Traduction littérale
III. « La présence de Maigret au Majestic avait fatalement quelque chose d'hostile. Il formait en quelque sorte un bloc que l'atmosphère se refusait à assimiler. Non pas qu'il ressemblât aux policiers que la caricature a popularisés. Il ne portait ni moustaches ni souliers à fortes semelles. Ses vêtements étaient de laine assez fine, de bonne coupe. Enfin, il se rasait chaque matin et ses mains étaient soignées. Mais la charpente était plébéienne. Il était énorme et osseux. Des muscles durs se dessinaient sous le veston, déformaient vite ses pantalons les plus neufs. Il avait surtout une façon bien à lui de se camper quelque part qui n'était pas sans avoir déplu à maints	« Prezența lui Maigret la Majestic avea inevitabil ceva ostil. Într-un fel, forma un bloc pe care atmosfera refuza să-l asimileze. Nu că ar fi semănat cu polițiștii popularizați de caricaturi. Nu avea nici mustață, nici pantofi cu talpă groasă. Hainele îi erau din stofă de lână destul de fină, bine croite. În sfârșit, se bărbiera în fiecare dimineață și avea mâinile îngrijite. Dar structura era plebee. Era enorm și osos. Mușchii tari se conturau sub haină și îi deforma repede și pantalonii cei mai noi. Și avea un fel de a se proțăpi undeva care le displăcuse chiar și multora dintre colegi. Era mai mult decât siguranță, fără să fie totuși orgoliu. Își făcea apariția	« Maigret's presence at the Majestic inevitably carried a suggestion of hostility. He was a kind of a foreign body its organism would not assimilate. Not that he resembled the policeman dear to caricaturists. He had neither moustache, nor heavy boots. His suit was of quite good material and cut; he shaved every morning and had well-kept hands. But his frame was plebeian – huge and bony. Strong muscles swelled beneath his jacket and soon took the crease out of even a new pair of trousers. He had a characteristic stance too, which many of his colleagues found annoying. It expressed something more than self-confidence, and it was not conceit. He would arrive, massively, on the scene, and

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>de ses collègues eux-mêmes. C'était plus que de l'assurance, et pourtant ce n'était pas de l'orgueil. Il arrivait, d'un seul bloc, et dès lors il semblait que tout dût se briser contre ce bloc, soit qu'il avançât, soit qu'il restât planté sur les jambes un peu écartées.</p> <p>La pipe était rivée dans la mâchoire. Il ne la retirait pas parce qu'il était au Majestic. »</p> <p>p. 19–20.</p>	<p>cu toată masivitatea lui, și, din acel moment, părea că totul trebuia să se spargă de acel bloc, fie că avansa, fie că stătea înfipt pe picioarele puțin depărtate. Ținea pipa între dinți. N-o scotea pentru că era la Majestic. »</p> <p>p. 17</p> <p>Modulations au niveau syntaxique + Transposition + Traduction littérale</p>	<p>from that moment it seemed that everything must shatter against his rock-like, no matter whether he was moving or standing still with his feet planted slightly apart. His pipe was clamped between his teeth. He was not going to remove it just because he was in the Majestic. »</p> <p>p. 12.</p> <p>Modulations au niveau syntaxique + Transposition + Adaptation + Explicitation</p>

I. La description du bureau de Maigret : on observe une modulation de la structure de la phrase dans le texte cible roumain, au début du paragraphe, et on remarque aussi que la phrase du texte source est coupée en deux phrases dans le texte cible roumain :

Texte source : « **Le commissaire Maigret, de la 1er Brigade mobile, leva la tête, eut l'impression que le ronflement du poêle de fonte planté au milieu de son bureau et relié au plafond par un gros tuyau noir faiblissait** »

Texte cible roumain : « **În mijlocul biroului se afla o sobă din fontă, cu un burlan negru care ieșea prin tavan. Comisarul Maigret, de la Brigada I Mobilă, ridică încet capul, cu impresia că duduital ei slăbise** ».

Le point de vue est aussi changé dans le texte cible roumain, la focalisation passe du personnage principal, le commissaire Maigret, sur la description des éléments du bureau. En ce qui concerne l'emploi des temps du récit, le texte source emploie le passé simple utilisé pour raconter une succession d'actions de courte durée, tandis que le texte cible roumain utilise l'imparfait, le temps de la description – « **se afla, ieșea** », et le passé simple/ le plus-que-parfait – « **ridică/slăbise** ». Le texte cible roumain introduit aussi un adverbe de manière – « **încet** » qui a un rôle stylistique, d'éviter la cacophonie. On remarque aussi une transposition et une modulation, le participe passé « **relié au plafond par un gros tuyau noir** » est transposé en « **cu un burlan negru care ieșea prin tavan** ». En ce qui concerne le grade de commissaire, la Police Roumaine a réintroduit ce grade après la Révolution de décembre 1989, grade qui existait dans la Police Roumaine pendant la période de l'entre-deux-guerres mais qui avait été remplacé par le grade de lieutenant-colonel, selon la mode de l'armée russe.

Une traduction plus fidèle aurait été : « **Comisarul Maigret de la Brigada I Mobilă își ridică încet capul și avu impresia că slăbise duduțul sobei de fontă din mijlocul biroului, legată de plafon printr-un burlan negru gros** ».

Dans le texte cible anglais on remarque l'adaptation du grade de « **Commissaire** » en France par son équivalent « **Superintendent** » en Grande Bretagne et de la « **brigade mobile** » en « **Flying Squad** » qui correspond à la réalité anglaise :

Le passé simple est rendu par le Past Tense Simple, qui correspond plutôt au Passé Composé français puisque le système des temps en anglais n'a pas de correspondant pour le Passé Simple. Le syntagme « **leva la tête** » est rendu par une transposition avec une construction verbale « **looked up from** » et une addition, une explication « **his desk** ». La première phrase est coupée aussi dans le texte cible anglais comme dans le texte cible roumain mais nous n'avons pas deux phrases distinctes comme dans le texte cible roumain ; ce coupage est marqué par le signe point et virgule (;). Le « **poêle de fonte planté au milieu de son bureau** » est traduit par une transposition qui remplace le participe passé « **planté** » par un prédicat, verbe au Past Tense Simple « **the iron stove which stood in the middle of his office** » ; « **relié au plafond par un gros tuyau noir** » est aussi traduit par une transposition : le participe passé « **relié** » est transposé en préposition suivie par un gérondif et une préposition : « **with its thick black pipe sloping up to the ceiling** ». Le terme « **ronflement** » est omis du texte cible anglais et on recourt à une modulation et une addition pour traduire le « **ronflement faiblissait** » – « **the iron stovewas not roaring as loudly as it should** » qui aurait pu être traduite par « **the roar of the iron stove was fading away** ».

En anglais, on recourt aussi à une traduction littérale, à l'exception d'une addition explicite, « **he had been reading** » et du changement du terme « **télégramme** » en « **paper** » qui est plus vague ; on peut toujours se demander pourquoi le traducteur a opéré ce choix étant donné le fait que le terme « **telegram** » existe en anglais, le traducteur aurait pu traduire par « **He pushed aside the telegram he had been reading [...]** » au lieu de « **He pushed aside the paper he had been reading, rose ponderously to his feet, adjusted the damper and threw in three shovelfuls of coal** ».

II. Le deuxième fragment est la description de Paris que Maigret voit de la fenêtre de son bureau. Le texte cible roumain offre une traduction littérale, à l'exception de l'adaptation + transposition « **un ponton pe care se spălau rufele** » pour « **un bateau-lavoir** » – « **un vas/navă spălătorie** ». Les noms propres du texte source sont maintenus ; en roumain on ne traduit pas les noms propres. On remarque aussi les phrases courtes qui sont gardées dans les deux versions. La phrase « **On était en novembre** » est rendue par une modulation dans les deux versions, le pronom

« **on était** » qui suppose l'idée de « **nous** » – narrateur + lecteur impliqués dans l'action, est traduit par « **era noiembrie** » et « **it was November** », c'est-à-dire « **c'était en novembre** », ce qui change le point de vue, sans que le contenu informatif soit affecté. On remarque aussi le remplacement du pronom « **il** » du fragment « **Par la fenêtre, il aperçut** » par le nom commun « **comisarul** » dans le texte cible roumain « **Prin fereastră, comisarul zări** », donc dans le texte cible roumain le traducteur veut préciser que c'était le commissaire celui qui apercevait Paris par sa fenêtre, après avoir utilisé une construction impersonnelle « **era...** ». Les temps utilisés en français – l'imparfait pour la description et le passé simple pour raconter une succession d'actions courtes et rapides – sont rendus en roumain par le même système des temps.

Dans le texte cible anglais, il y a une modulation ainsi que la phrase « **Dusk was falling** » où « **dusk** » signifie littéralement « **le crépuscule** », et le crépuscule n'est pas la nuit. On a affaire à une adaptation. On remarque une addition dans le texte cible anglais pour préciser la place « **From his office window** ». « **A floating wash-house** » est une adaptation et une transposition en même temps, qui comprend un adjectif verbal « **floating** » et un nom composé d'un verbe + nom « **wash-house** ». Les noms propres du texte source sont gardés, même si les Anglais traduisent et anglicisent les noms propres. En ce qui concerne le système des temps, l'imparfait est rendu par le Past Tense Continuous et le Passé Simple est rendu par Past Tense Simple. Le fragment « **le tout dans une ombre bleue qu'étoilaient les uns après les autres les becs de gaz** » est traduit en roumain par « **totul învăluit într-o umbră albastră, în care felinarele ce se aprindeau unul după altul scilipeau ca niște stele** » et par « **all shrouded in a blue haze through which the gas-lamps twinkled like stars as they lit up one by one** », en anglais. Le verbe « **étoiler** » est rendu par une transposition et une adaptation en roumain et en anglais, la sphère sémantique du verbe *étoiler* comprend le terme « **étoile** » qui ne peut être rendu ni en roumain, ni en anglais que par une adaptation, transposition et addition des termes « **comme des étoiles** ». On remarque aussi une autre addition en roumain et en anglais « **învăluit** »/ « **shrouded** » pour apporter plus de clarté aux versions.

III. La description de Maigret est rendue dans le texte cible roumain par le procédé de la traduction littérale et par quelques modulations au niveau de la voix, la voix active du texte source est rendue par la voix passive dans le texte cible roumain : « **Non pas qu'il ressemblât aux policiers que la caricature a popularisés** » est rendue par « **Nu că ar fi semănat cu polițiștii popularizați de caricaturi** », la phrase a été transformée d'une phrase à voix active dans une phrase à la voix passive. L'adjectif « **fatalement** » est rendu en roumain par une modulation, « **inevitabil** ». la phrase « **Il ne portait ni moustache...** » est rendue elle aussi par une modulation

dans le texte cible roumain « **Nu avea** nici mustață... ». La séquence « **de bonne coupe** » est traduite en roumain par une transposition, « **bine croite** », où la structure adjectif + nom est remplacé par une structure adverbe + adjectif provenu d'un participe passé. Les phrases du texte cible roumain contiennent des modulations au niveau syntaxique

On remarque aussi que le verbe « **ressembler** » au subjonctif imparfait dans le texte source est rendu en roumain par un conditionnel passé – « **non pas qu'il ressemblât...** » – « **nu că ar fi semănat...** ». De même, « **ses mains étaient soignées** », phrase à la voix passive, est transformée dans une phrase à la voix active « **avea mâinile îngrijite** ». Il faut mentionner aussi le nom de l'Hôtel Majestic qui en roumain est marqué en italique, italique qui n'apparaît pas dans le texte source, ni dans le texte cible anglais. La structure « **d'un seul bloc** » est transposée en roumain par la phrase « **cu toată masivitatea lui** » à l'aide d'une explication. Les verbes « **avancer** » et « **rester** » au subjonctif imparfait dans le texte source sont rendus en roumain par le subjonctif présent (Conjunctiv).

Dans le texte cible anglais, on constate plusieurs procédés de traduction appliqués au texte-cible, modulation + transposition + adaptation + traduction littérale. Dès la première phrase on remarque une modulation qui modifie la compréhension du public cible sur le texte d'arrivée. La phrase « **La présence de Maigret au Majestic avait fatalement quelque chose d'hostile** » est rendue par une modulation dans le texte cible anglais : « **Maigret's presence at the Majestic inevitably carried a suggestion of hostility** », où le verbe « **avoir** » du texte source est rendu par le verbe « **to carry** » dans le texte cible anglais, la structure adjectif pronominal + nom « **quelque chose** » est rendue en anglais par le nom « **a suggestion** » et l'adverbe « **fatalement** » est rendu par l'adverbe « **inevitably** ». Le nom « **a suggestion** » a comme effet d'expliciter la phrase, de la rendre plus claire, car « **quelque chose** » représente une notion plus vague, et en même temps il a comme effet d'adoucir le portrait de Maigret. On observe une autre modulation dans le texte cible anglais dans le cas de la traduction du mot « **orgueil** » qui est rendu par « **conceit** ». La phrase « **Non pas qu'il ressemblât aux policiers que la caricature a popularisés** » est adaptée dans le texte cible anglais, adaptation réalisée à l'aide d'un allègement « **Not that he resembled the policeman dear to caricaturists** » où la deuxième partie de la phrase du texte source disparaît, étant remplacée par une structure adjectif + préposition + nom. Les deux propositions du texte source « **Mais sa charpente était plébéienne. Il était énorme et osseux** » sont agglutinées dans une seule phrase dans le texte cible anglais marquée par un tiret « **But his frame was plebeian – huge and bony** ». On a affaire aussi dans ce cas avec un allègement, une omission dans le texte cible anglais, le verbe « **être** » de la deuxième proposition étant omis. La phrase « **et**

dès lors il semblait que tout dût se briser contre ce bloc » est rendue par une modulation dans le texte cible anglais par « **and from that moment it seemed that everything must shatter against his rock-like form** » où l'on remarque la structure nom + suffixe, « **rock-like** », ayant la signification « être similaire avec ». La phrase « **La pipe était rivée dans la mâchoire** » est rendue par une modulation dans le texte cible anglais : « **His pipe was clamped between his teeth** ». La dernière phrase contient une explication dans le texte cible anglais, « **Il ne la retirait pas parce qu'il était au Majestic** », « **He was not going to remove it just because he was in the Majestic** », « **just because** » est une addition qui a le rôle d'expliquer la phrase pour le lecteur anglais. La phrase « **Il avait surtout une façon bien à lui de se camper quelque part qui n'était pas sans avoir déplu à maints de ses collègues eux-mêmes** » est rendue dans le texte cible anglais par une adaptation « **He had a characteristic stance too, which many of his colleagues found annoying...** ». La phrase « **Il arrivait, d'un seul bloc, et dès lors il semblait que tout dût se briser contre ce bloc, soit qu'il avançât, soit qu'il restât planté sur les jambes un peu écartées** » contient des modulations et une transposition, « **d'un seul bloc** » est rendu par « **massively** », la structure adjectif + nom est remplacée par un adverbe : « **He would arrive, massively, on the scene, and from that moment it seemed that everything must shatter against his rock-like, no matter whether he was moving or standing still with his feet planted slightly apart...** ». On remarque aussi que les traducteurs roumain et anglais n'ont pas trouvé un nom correspondant au nom « **bloc** » que Simenon emploie plusieurs fois dans son texte, la répétition ayant le rôle de renforcer l'image du commissaire Maigret, dont la massivité écrase tout autour de lui. Le nom « **bloc** » est une répétition essentielle dans ce contexte, mais les traducteurs ont choisi de trouver des synonymes ou des termes de la sphère du nom « **massivité** », évitant ainsi une répétition à effet spécifique dans notre texte. Ainsi les deux versions ne rendent pas le même effet que le texte source pour les lecteurs.

Analyse des fragments du roman *MAIGRET A PEUR*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « Tout à coup, entre deux petites gares dont il n'aurait pu dire le nom et dont il ne vit presque rien dans l'obscurité, sinon les lignes de pluie devant une grosse lampe et des silhouettes humaines qui poussaient des chariots,	« Deodată, între două gări mici, necunoscute pentru el și ascunse în întunericul ce lăsa să se vadă doar ploaia în fața unui felinar și siluetele unor oameni care împingeau cărucioare cu bagaje, Maigret se întrebă ce căuta acolo ». p. 5	« Quite suddenly, between two small stations, whose names he could not make out, and of which he saw hardly anything in the darkness, except the driving rain against a large lamp and figures of men pushing wagons, Maigret wondered

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
Maigret se demanda ce qu'il faisait là ». p. 5	Modulation + Adaptation + Transposition	what he was doing there ». p. 3 Modulation + Adaptation + Transposition
II. « Le spectacle des rues était plus déprimant dans la lumière du matin que la nuit , car la pluie avait tout sali, laissant des traînées sombres sur les façades dont les couleurs étaient devenues laides. De grosses gouttes tombaient encore des corniches et des fils électriques, parfois du ciel qui s'égouttait, toujours dramatique, avec l'air de reprendre des forces pour de nouvelles convulsions ». p. 51	« Spectacolul străzilor era mai deprimant în lumina dimineții decât noaptea , căci ploaia murdărise totul, lăsînd dire întunecate pe fațadele caselor , ale căror culori se urîțiseră. Picături mari cădeau încă de pe cornișe și de pe firele electrice, uneori și din cerul care, cu o înfățișare încă dramatică, părea că se scutură puțin, dîndu-ți impresia că își adună forțele pentru noi convulsii ». p. 57 Traduction littérale + Emprunt + Modulation Contraire Négativé + Transposition	« The streets presented a more depressing sight in the light of morning than at night , because the rain had dirtied everything, leaving its dark traces on the facades of buildings, turning their colours ugly. Large drops still fell from cornices and electric wires, occasionally from the sky, which was draining itself, still in a dramatic style, as though gathering strength for fresh convulsions ». p. 25 Emprunt + Modulation + Transposition

I. Dans le texte cible roumain du premier fragment du roman « *Maigret a peur* » on remarque une adaptation et deux transpositions au début du fragment, la phrase « **dont il n'aurait pu dire le nom et dont il ne vit presque rien dans l'obscurité, sinon les lignes de pluie** » étant rendue par « **necunoscute pentru el și ascunse în întunericul ce lăsa să se vadă doar ploaia** ».

Le traducteur utilise plusieurs procédés à la fois : la phrase composée du pronom relatif « **dont** » + verbe au conditionnel passé + infinitif + C.O.D. : « **il n'aurait pu dire le nom** » est rendue en roumain par un adjectif + préposition + pronom tonique « **necunoscute pentru el** ». La deuxième phrase a presque la même structure : pronom relatif « **dont** » + verbe au passé simple + préposition + complément d'objet direct : « **il ne vit presque rien** » est rendue en roumain par une construction composée d'un participe passé adjectif + préposition + nom + proposition relative : « **ascunse în întunericul ce lăsa să se vadă doar ploaia** ». On observe aussi un type de modulation, le contraire négativé, qui permet de rendre une phrase négative par une phrase affirmative suivie d'un adverbe de restriction – « **il ne vit presque rien dans l'obscurité, sinon les lignes de pluie** » est rendue par « **ce lăsa să se vadă doar ploaia** ».

À côté de la transposition qui change la catégorie grammaticale, nous avons affaire aussi avec une modulation, car le point de vue est changé lorsqu'on traduit

« **dont le nom il n'aurait pu dire** » avec un mot qui signifie « **inconnu** » et « **caché** » pour le lecteur roumain. Le traducteur roumain applique le procédé de la traduction littérale.

Dans le texte cible anglais on remarque aussi une transposition, « **dont il n'aurait pu dire le nom** » étant traduit par une phrase contenant une construction verbale appelée « *phrasal verb* » – « to make something out » = « to see, to perceive » – « distinguer, déceler ». La phrase « **et dont il ne vit presque rien dans l'obscurité** » est rendue par « **and of which he saw hardly anything in the darkness, except the driving rain** » l'adverbe « **hardly** » signifiant dans ce contexte « **with effort or difficulty** » selon le dictionnaire *Webster's New World College Dictionary*²⁹¹, et non par « **barely, scarcely or not likely** » qui se traduit par « **à peine** » ou « **presque** ».

On observe aussi, comme dans le texte cible roumain, une modulation, la phrase négative du texte source étant rendue par une phrase affirmative contenant un adverbe restrictif, « **dont il ne vit presque rien dans l'obscurité, sinon les lignes de pluie** » – « **and of which he saw hardly anything in the darkness, except the driving rain** ». En ce qui concerne le système des temps verbaux, l'imparfait du texte source est rendu par l'imparfait en roumain et par le Past Tense Continuous en anglais, l'équivalent de l'imparfait. On observe aussi la présence de l'adverbe d'intensité « **quite** » dans le texte cible anglais, adverbe qui atténue l'effet trop brusque de l'adverbe « **tout à coup** » – « **suddenly** »: « **Quite suddenly** ». Cette nuance n'existe pas dans le texte source.

II. Le second fragment choisi est une description de la ville, un matin, après la pluie. Le texte cible roumain présente une traduction littérale dans la première partie du fragment, où l'on remarque l'emprunt du français « **façade** ». Dans la dernière partie on remarque une modulation, le verbe « **s'égoutter** » étant traduit par « **a se scutura** ». La phrase « **parfois du ciel qui s'égouttait, toujours dramatique** » est reordonnée en roumain, étant rendue par « **uneori și din cerul care, cu o înfățișare încă dramatică, părea că se scutura puțin** ». On remarque aussi une transposition, la séquence « **avec l'air de reprendre ses forces pour de nouvelles convulsions** » étant transposée dans « **dându-ți impresia că își adună forțele pentru noi convulsii** », donc une construction préposition + nom + verbe à l'infinitif est transposée dans une construction gérondif + pronom C.O.I. + nom. On remarque aussi un autre emprunt, « **cornișe** » du français.

Le texte cible anglais présente une traduction littérale dans la première partie où l'on remarque seulement un emprunt du français, « **façades** » et une transposition, la subordonnée complément du nom « **dont les couleurs étaient devenues laides** »

²⁹¹ *Webster's New World College Dictionary*²⁹¹, published by Wiley Publishing, Inc., Cleveland, Ohio, 2010.

est transposée dans un verbe au gérondif « **turning their colours ugly** ». La dernière phrase comporte elle aussi un emprunt du français « **cornices** » et une modulation, le verbe « **s'égoutter** » étant traduit par le verbe « **to drain** » et une transposition, « **avec l'air** » – construction formée d'une préposition + nom est transposée dans une locution prépositionnelle. On peut ainsi observer que le traducteur anglais procède lui aussi à une traduction littérale.

Analyse des fragments du roman *LIBERTY BAR*²⁹²

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>I. « Cela commença par une sensation de vacances. Quand Maigret descendit du train, la moitié de la gare d'Antibes était baignée d'un soleil si lumineux qu'on n'y voyait les gens s'agiter que comme des ombres. Des ombres portant chapeau de paille, pantalon blanc, raquette de tennis. L'air bourdonnait. Il y avait des palmiers, des cactus en bordure du quai, un pan de mer bleue au-delà de la lampisterie. ».</p> <p>p. 7</p>	<p>« Totul a început cu o senzație de vacanță. Când Maigret coborî din tren, jumătate din gara de la Antibes era scăldată de un soare atât de puternic, încît vedeai oamenii agitîndu-se doar ca niște umbre. Umbre purtînd pălării de pai, pantaloni albi și rachete de tenis. Aerul fremăta. La marginea peronului creșteau palmieri și cactuși, iar dincolo de magazia de felinare se vedea o bucată de mare albastră. ».</p> <p>p. 5</p> <p>Modulation + Traduction littérale</p>	<p>« It all began with a holiday feeling. When Maigret stepped off the train, half of the railway station at Antibes was bathed in the sunlight so intense that the people coming and going were reduced to shadows. Shadows in straw hats and white trousers, carrying tennis raquets. The air was humming. There were palm trees and cactuses along the quayside, a strip of blue sea beyond the street-lamps. ».</p> <p>p. 1</p> <p>Modulation + Traduction littérale</p>
<p>II. « C'était l'heure rose, équivoque, où les moiteurs du couchant se dissipent dans la fraîcheur de la nuit proche. Maigret sortait du Liberty Bar comme on sort d'un mauvais lieu, les mains enfoncées dans les poches, le chapeau sur les yeux. Pourtant, après une quinzaine de pas, il éprouva le besoin de se retourner, comme pour s'assurer de la réalité de cette atmosphère qu'il quittait. Le bar était bien là, coince</p>	<p>« Era ceasul acela roz, ambiguu, cînd fierbințeala soarelui aflat la asfințit se risipește în răcoarea înserării. Maigret ieși din Liberty Bar așa cum ai ieși dintr-un local dubios, cu mîinile în buzunare și pălăria lăsată pe ochi. Totuși, după vreo zece pași, simți nevoia să întoarcă puțin capul, vrînd parcă să se convingă de realitatea acelei atmosfere pe care o părăsea. Barul era într-adevăr acolo, înghesuit între două case, cu fațada îngustă, vopsită într-</p>	<p>« It was that ambiguous rose-tinted hour when the sultriness of the setting sun dissipates in the coolness of the approaching night. Maigret left the Liberty Bar like someone leaving a house of ill-repute: hands deep in pockets, hat pulled down over the eyes. Nevertheless, after a dozen or so steps, he felt the need to turn round, as if to make sure that the atmosphere he had left behind was real. The bar was real enough, squeezed in between two houses,</p>

²⁹² Simenon, Georges, *Liberty Bar*, Presses Pocket, Paris, 1977 ; *Liberty Bar*, Polirom, Iași, 2006, traduit du français par Nicolae Constantinescu ; *Liberty Bar*, Penguin Books, Penguin, Random House, London, UK, 2015, traduit du français par David Watson.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>entre deux maisons, avec sa façade étroite, peinte d'un vilain brun, et les lettres jaunes de l'enseigne. [...] Au bout de la ruelle, on renaissait à la vie normale : des magasins, des gens habillés comme tout le monde, des autos, un tramway, un sergent de ville... » p. 59</p>	<p>un maroniu urât, și cu firma cu litere galbene. [...] La capătul străduței, reveneau la viața normală : magazine, oameni îmbrăcați ca lumea, mașini, tramvaie, un agent de poliție... » p. 57</p> <p>Explicitation + Modulation + Traduction littérale</p>	<p>with its narrow street-front, painted a hideous brown, and the letters of its sign in yellow. [...] At the end of the narrow street normal life resumed: shops, people dressed in everyday clothes, cars, a tram, a policeman... » p. 45</p> <p>Explicitation + Modulation + Transposition + Traduction littérale</p>
<p>III. « C'était doux, paisible... Des gens marchant sans se presser... Des autos glissant sans bruit, comme sans moteur... Et tous ces yachts clairs sur l'eau du port... Maigret se sentait fatigué, abrupt, et pourtant il n'avait pas envie de rentrer aux Antibes. Il allait et venait sans but, s'arrêtant sans savoir pourquoi, repartant dans n'importe quelle direction, comme si la partie consciente de son être fût restée dans l'antre de Jaja, près de la table non desservie où, à midi, était attablé un correct steward suédois, en face de Sylvie aux seins nus ». » p. 60</p>	<p>« Era o atmosferă caldă și tihnită. Oamenii mergeau fără să se grăbească. Mașinile alunecau fără zgomot, de parcă n-ar fi avut motor. Iar portul era plin de iahturi cu pînze albe... Maigret se simțea obosit, năucit, și totuși nu dorea să se întorcă la Antibes. Se plimba de colo-colo fără o țintă anume, oprindu-se fără să știe de ce, pornind mai departe fără să-i pese în ce direcție, ca și cum partea conștientă a ființei sale ar fi rămas în văgăuna lui Jaja, lângă masa nestrînsă unde, la amiază, un steward suedez impecabil luase prînzul în fața unei Sylvie cu sînii goi ». » p. 58</p> <p>Explicitation + Transposition + Modulation + Traduction littérale</p>	<p>« It was a mild, pleasant evening... People walking, in no hurry... Cars gliding by without a sound, as if they didn't have an engine... And all those yachts in the harbour... Maigret felt tired and sluggish, and yet he had no desire to return to Antibes. He walked around aimlessly, stopping for no particular reason, heading off again in no particular direction, as if he had left the conscious part of himself behind in Jaja's lair, next to the cluttered table where, at lunchtime, a prim Swedish steward had sat facing Sylvie and her bare breasts ». » p. 46</p> <p>Transposition + Explicitation + Modulation + Traduction littérale</p>
<p>IV. « Le soleil était déjà capiteux et si, dans les rues de la ville, tous les volets étaient clos, les trottoirs déserts, la vie du marché, elle, avait commencé. Une vie légère, nonchalante de gens qui se lèvent tôt et qui ont du temps devant eux,</p>	<p>« Soarele era deja amețitor și, chiar dacă pe străzile orașului toate obloanele erau închise, iar trotuarele erau pustii, viața pieței începuse deja. O viață lipsită de griji, nezorită, de oameni care se trezesc devreme și au timp berechet, folosindu-l mai</p>	<p>« The sun was already intoxicating, and although all the shutters were closed and the pavements deserted in the town's streets, the market was starting to come to life. It was light and carefree sort of life of people who get up early and have time to fill and spend it</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
l'emploient à criailler en italien et en français plutôt qu'à s'agiter ». p. 77	detrabă ca să-și strige marfa în italiană și franceză decât să se agite ». p. 75 Explicitation + Modulation + Traduction littérale	whinning in French and Italian rather than bustling about ». p. 60 Traduction littérale + Modulation

I. Le texte cible roumain du premier fragment de description du roman *Liberty Bar* présente deux modulations, le pronom démonstratif « **cela** » est rendu en roumain par un pronom indéfini « **totul** » – « **tout** », et l'expression « **il y avait** » est rendu par le verbe « **creșteau** » – « **croître** ». « **Cela commența par une sensation de vacances** », « **Totul a început cu o senzație de vacanță** » ; « **Il y avait des palmiers...** », « **... creșteau palmieri...** ». On observe aussi que l'ordre des mots est complètement changé dans la phrase du texte cible roumain : « **Il y avait des palmiers, des cactus en bordure du quai, un pan de mer bleue au-delà de la lampisterie** », « **La marginea peronului creșteau palmieri și cactuși, iar dincolo de magazia de felinare se vedea o bucată de mare albastră** ». La phrase « **L'air bourdonnait** » est traduite par une modulation, « **Aerul fremăta** », dans le texte cible roumain ; dans le texte cible anglais on remarque aussi une modulation « **The air was humming** », le verbe « **bourdonner** » aurait pu être traduit par « **a vibra** » dans le texte cible roumain et « **to vibrate** » dans le texte cible anglais. Les traducteurs roumain et anglais auraient pu traduire la phrase « **L'air bourdonnait** » par « **Aerul vibra** », « **The air was vibrating** ».

Dans le texte cible anglais on remarque une modulation dès le premier paragraphe, la phrase négative « **... qu'on n'y voyait les gens s'agiter que comme des ombres** » est rendue par une phrase affirmative « **that the people coming and going were reduced to shadows** » où le verbe à l'infinitif « **s'agiter** » est traduit par deux verbes au participe présent « **coming and going** » et l'adverbe restrictif « **que** » est rendu par le verbe « **réduire** » à la voix passive, « **were reduced** ». De même, dans la dernière phrase on remarque deux modulations, la séquence « **la bordure du quai** » est rendue par un nom composé – « **quayside** » et le mot « **lampisterie** » qui signifie « **endroit où l'on garde, répare, entretient les lampes** »²⁹³, conformément au Dictionnaire Larousse, est rendu dans le texte cible anglais par « **street-lamps** » qui signifie « **streetlight** »²⁹⁴, conformément au *Free Dictionary*, et *Cambridge Dictionary*²⁹⁵, traduit par « **réverbère** » en français. Le

²⁹³ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/lampisterie/46095>

²⁹⁴ <http://www.thefreedictionary.com/street+lamp>

²⁹⁵ <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/streetlight>

sens est un peu détourné ici parce que le terme « **street-lamps** » n'est pas le correspondant du terme « **lampisterie** ».

II. Dans le texte cible roumain du deuxième fragment on découvre une explicitation « **C'était l'heure rose...** » – « **Era acea oră roz...** » où le traducteur ajoute un adjectif démonstratif qui a le rôle d'expliquer, de particulariser et de faire appel au lecteur qui connaît l'atmosphère décrite dans le fragment. La séquence « **... des gens habillés comme tout le monde...** » est rendue par une modulation « **...oameni îmbrăcați ca lumea...** », mais ici le registre de langue devient plus familier ; « **...oameni îmbrăcați ca toată lumea...** » aurait été une variante plus fidèle, « **oameni îmbrăcați ca lumea** » trahit, détourne le sens du texte source et renvoie à une vestimentation élitiste, sélecte.

Dans le texte cible anglais, on trouve dès le début une explicitation « **rose – tinted** » dans la phrase « **It was that ambiguous rose-tinted hour...** » pour rendre « **C'était l'heure rose, équivoque...** », où « **tinted** » est employé pour suggérer la nuance. Le même procédé, l'explicitation se retrouve à la fin du fragment où le terme « **ruelle** » est traduit par « **narrow street** ». La séquence « **une quinzaine de pas** » est rendue à l'aide d'une modulation, « **a dozen or so steps** » ; « **des gens habillés comme tout le monde** » est rendu dans le texte cible anglais à l'aide d'une transposition « **people dressed in everyday clothes** » où la construction préposition + adjectif indéfini + nom « **comme tout le monde** » est remplacée par l'adverbe « **everyday** ». « **Un mauvais lieu** » est rendu en anglais par « **a house of ill-repute** » et « **un local dubios** » en roumain, une transposition en anglais où l'adjectif « **mauvais** » est rendu par un nom « **ill-repute** », et une modulation en roumain, « **dubios** ». Mais les deux versions détournent ou trahissent le sens du texte source, parce que « **un mauvais lieu** » porte une connotation qui renvoie au Mal absolu.

III. Dans le texte cible roumain du troisième fragment on retrouve une explicitation, la phrase « **C'était doux, paisible...** » est rendue par « **Era o atmosferă caldută și tihnită** », où le traducteur ajoute le terme « **atmosferă** » pour expliciter la phrase et pour la rendre plus compréhensible en roumain. On trouve deux modulations dans la traduction de la phrase « **Des gens marchant sans se presser** », « **Oamenii mergeau fără să se grăbească** » où le participe présent « **marchant** » est rendu en roumain par l'équivalent du verbe en roumain à l'indicatif imparfait, est l'infinitif « **se presser** » est rendu par un subjonctif (conjunctiv) en roumain « **să se grăbească** ». La phrase suivante est aussi traduite à l'aide d'une explicitation « **Des autos glissant sans bruit, comme sans moteur** », « **Mașinile alunecau fără zgomot, de parcă n-ar fi avut motor** », où le traducteur roumain introduit le verbe « **avoir** » au

conditionnel passé « **de parcă n-ar fi avut** ». On remarque aussi une transposition dans cette phrase, le verbe « **glisser** » au participe présent est rendu par un indicatif imparfait en roumain « **alunecau** ». La dernière phrase du premier paragraphe est elle aussi rendue à l'aide d'une explication « **Et tous ces yachts clairs sur l'eau du port...** », « **Iar portul era plin de iahturi cu pînze albe...** » où le traducteur roumain ajoute le verbe « **être** » à l'indicatif imparfait – « **era** » + l'adjectif « **plin** » (attribut) ; « **iahturi cu pînze albe** » est aussi une explication, le traducteur ajoute un complément du nom « **cu pînze albe** » (« **des yachts aux voiles blancs** »).

Le texte cible anglais du fragment présente une transposition au début; la séquence « **sans se presser** » est rendue par une transposition « **in no hurry** », où le verbe à l'infinitif est traduit par une phrase (construction préposition + adverbe + nom). La phrase « **Des autos glissant sans bruit, comme sans moteur...** » est rendue à l'aide d'une explication « **Cars glinding by without a sound, as if they didn't have an engine...** » où le traducteur ajoute l'équivalent du verbe « **avoir** », « **to have** » à la forme négative au Past Tense Simple, « **as if they didn't have** ». Le terme « **clairs** » de la séquence « **yachts clairs** » est omis dans le texte cible anglais. De même, on observe une transposition dans la traduction de la séquence « **sans but** » (préposition + nom) rendue en anglais par un adverbe « **aimlessly** ». La phrase « **comme si la partie consciente de son être fût restée** » est rendue à l'aide de la modulation qui change le point de vue du lecteur sur les éléments constitutifs de la phrase « **as if he had left the conscious part of himself behind** ». Dans le texte cible anglais de la dernière partie de la phrase on remarque une transposition, la préposition « **en face** » (« **en face de Sylvie aux seins nus** ») est transformée dans un verbe au participe présent (-ing verb), « **facing** » (« **facing Sylvie and her bare breasts** »). On remarque aussi l'addition de l'adjectif possessif « **her** », qui n'existe pas dans le texte source. L'adjectif « **abruti** » est rendu par une modulation en roumain, « **năucit** » et « **sluggish** » en anglais. Le traducteur roumain aurait pu traduire le terme « **abruti** » par « **toropit** ».

IV. Les deux versions du quatrième fragment présentent une traduction littérale, à l'exception de la première phrase où l'adjectif « **capiteux** » est rendu par une modulation en roumain et en anglais, « **amețitor** » et « **intoxicationg** ». Dans le dernier fragment du texte cible roumain il y a une explication qui change le sens de la phrase entière. Le traducteur roumain ajoute le terme « **marfa** » (« **la marchandise** ») pour expliciter le verbe « **criailler** » qui a aussi le sens de « **se plaindre** » – « **a se plînge** » ; le traducteur roumain a fait une confusion et il a traduit le verbe « **criailler** » par « **a-și striga marfa** », ce qui, dans le contexte, est un contresens. En anglais, le verbe « **crialler** » est rendu par « **whining** », ce qui est une traduction littérale.

L'adjectif « **nonchalante** » est rendu par une modulation en roumain et en anglais, « **nezorită** » et respectivement « **light** ».

Analyse des fragments du roman *MAIGRET À NEW YORK*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>I. « Le bateau avait dû attendre la Quarantaine vers quatre heures du matin et la plupart des passagers dormaient. Quelques-uns s'étaient vaguement réveillés en entendant le vacarme de l'ancre, mais bien peu d'entre eux, malgré les promesses qu'ils s'étaient faites, avaient eu le courage de monter sur le pont pour contempler les lumières de New York. Les dernières heures de la traversée avaient été les plus dures. Maintenant encore, dans l'estuaire, à quelques encablures de la statue de la Liberté, une forte houle soulevait le navire... Il pleuvait. Il bruinait, plutôt, une humidité froide tombait de partout, imprégnait tout, rendait les ponts sombres et glissants, laquait les rambades et les cloisons métalliques ».</p> <p>p. 7.</p>	<p>« Vaporul trebuie să fi ajuns la controlul sanitar pe la patru dimineața, iar cei mai mulți dintre pasageri dormeau. Cîțiva se treziseră pe jumătate auzind vacarmul făcut de ancoră, dar foarte puțini dintre ei, deși își puseseră în gînd să o facă, avuseseră curajul să urce pe punte ca să contemple luminile New York-ului. Ultimele ore ale călătoriei fuseseră cele mai grele. Chiar și acum, în estuar, la cîteva ancabluri de Statuia Libertății, o hulă puternică legăna nava... Ploua. Cădea o burniță rece, era o umiditate care impregna totul, făcînd să lucească balustradele și pereții metalici, iar punțile să devină întunecoase și alunecoase ».</p> <p>p. 5</p> <p>Modulation + Adaptation + Emprunt + Traduction littéraire</p>	<p>« The ship must have reached quarantine around four in the morning and most of the passengers were asleep. Some had stirred drowsily, hearing the anchor's crash, but very few, in spite of their promises, had had the courage to go up on deck to watch the lights of New York. The last hours of the crossing had been the hardest. Even now, in the estuary, only a few lengths from the Statue of Liberty, a strong swell rocked the ship... It was raining. Or, rather, it was drizzling, a chilly dampness settled down, penetrated everything, turned the decks dark and slippery, lacquered the railings and the metal bulkheads ».</p> <p>p. 5</p> <p>Modulation + Traduction littérale</p>
<p>II. « Des petits bateaux bruns, bourrés de monde comme les wagons de métro, frôlaient sans cesse le navire : des banlieusards, en somme, des gens de Jersey-City ou d'Hoboken qui arrivaient de la sorte à leur travail ».</p> <p>p. 10</p>	<p>« Ambarcațiuni mici și maronii, înșesate de lume ca vagoanele de metrou, treceau tot timpul foarte aproape de navă : oameni de la periferie, care locuiau în Jersey-City sau în Hoboken și mergeau astfel la serviciu ».</p> <p>p. 9</p> <p>Modulation + Explication + Traduction littérale</p>	<p>« Small dark boats, jammed with people like subway, cars, brushed by the big ship continually; suburbanites, these people from Jersey City or Hoboken who were on their way to work ».</p> <p>p.7</p> <p>Modulation + Traduction littérale</p>
<p>III. « Il pleuvait. On roulait dans un quartier sale, où les maisons étaient laides à en donner la nausée. Était-ce</p>	<p>« Ploua. Taxiul străbătea un cartier murdar, cu case atît de urîte, încît îți provocau o senzație de greață. Åsta era</p>	<p>It was raining. They were driving through a filthy neighbourhood where the houses were ugly enough</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
cela, New York ? » p. 12	New York-ul ? » p. 11 Explicitation + Modulation + Transposition + Traduction littérale	to make one sick. Was this New York? » p. 8 Modulation + Traduction littérale
IV. « Bientôt, le long des rues rectilignes , interminables, on ne vit plus guère circuler que des gens de couleur. C'était Harlem qu'on traversait, avec des maisons toutes pareilles les unes aux autres, ses blocs de briques sombres qu'enlaidissaient par surcroît, zigzaguant sur les façades, les escaliers de fer pour le cas d'incendie. On franchissait un pont, beaucoup plus tard, on frôlait des entrepôts ou des usines – il était difficile de distinguer dans l'obscurité – et, c'était, dans le Bronx de nouvelles avenues désolées, avec parfois de lumières jaunes, rouges ou violettes d'un cinéma de quartier, les vitrines d'un grand magasin encombrées de mannequins de cire aux poses figées. On roula d'une demie-heure et les rues devenaient toujours plus sombres, plus désertes, jusqu'à ce qu'enfin le chauffeur arrêât sa machine et se retournât en laissant tomber d'un ton dédaigneux : – Findlay. La 169e Rue était là, sur la droite ». p. 63	« Curînd, de-a lungul străzilor rectilinii , interminabile, nu mai vedeai circulînd decît oameni de culoare. Treceau prin Harlem, unde toate casele semănau una cu alta, iar blocurile din cărămizi închise la culoare erau urîțite și mai mult de zigzagul de pe fațade al scărilor de incendiu din fier. Mult mai tîrziu trecură peste un pod, apoi pe lîngă niște depozite sau uzine – era greu să-ți dai seama în întuneric – și ajunseră în Bronx : alte străzi pustii, din loc în loc cu luminile galbene, roșii sau violet ale unui cinematograf de cartier ori vitrinele vreunui mare magazin plin de manechine de ceară în poziții încremenite. Merseră mai bine de o jumătate de oră și stăzile deveneau tot mai întunecoase, mai pustii, pînă cînd, în sfîrșit, șoferul opri, întoarse capul și zise pe un ton disprețuitor : – Findlay. Strada 169 era acolo în dreapta ». p.78 Modulation explicative + Emprunt + Explicitation +Transposition + Traduction littérale	« Soon, along the dead- straight , interminable streets, he saw only colored people. They were crossing Harlem, with its houses all alike, its blocks of dark brick that iron fire escapes zigzagging across the façades, made only uglier. They crossed a bridge. Later they passed by some warehouses or perhaps factories – it was hard to make out in the darkness – and then, in the Bronx, more desolate avenues, the occasional yellow, red, or purple lights of a neighbourhood movie house, or the windows of a big store crowded with wax mannequins frozen in stiff poses. They've been driving for more than half an hour and the streets grew still darker, more desert, until finally the driver stopped his cab, turned around, uttered one daindful word: “Findlay”. 169th Street was there on the right ». p. 43 Emprunt + Transposition + Modulation explicative + Traduction littérale

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>V. « C'est ainsi qu'il découvrit la Cinquième Avenue et ses magasins de luxe aux vitrines desquels il s'arrêta. Il resta longtemps à contempler des pipes, se décida à en acheter une, bien qu'à l'ordinaire ce fût le cadeau de Mme Maigret à chaque fête et à chaque anniversaire.</p> <p>Un détail ridicule encore, saugrenu. La pipe coûtait très cher. [...]</p> <p>Voilà pourquoi il prit le subway dans lequel il perdit le temps considérable avant de trouver le carrefour de Findlay ».</p> <p>p. 69</p>	<p>« Astfel descoperi Fifth Avenue și magazinele sale de lux. Se opri în fața vitrinelor și contemplă îndelung pipele, apoi se hotărî să cumpere una, deși acesta era, de obicei, cadoul oferit de doamna Maigret la fiecare sărbătoare și la fiecare aniversare.</p> <p>Un detaliu ridicol, straniu : pipa costa foarte mult. [...]</p> <p>Iată de ce coborî la subway și pierdu mult timp pînă să găsească intersecția Findlay ».</p> <p>p. 85</p> <p>Emprunt + Modulation + Traduction littérale</p>	<p>« That's how he discovered Fifth Avenue with its expensive shops, and he paused to look in the windows. He stood long time in contemplation of some pipes and he decided to buy one, although ordinarily this was Madame Maigret's gift at each birthday and anniversary.</p> <p>Another absurd, bizarre detail. The pipe was very expensive. [...]</p> <p>That is why he took the subway, in which he lost a considerable amount of time before finding the corner of Findlay Avenue ».</p> <p>p. 46</p> <p>Emprunt + Explicitation + Traduction littérale</p>
<p>VI. « Le ciel était d'un gris dur, lumineux. Le vent soufflait encore, mais plus en tempête. Maigret tourna l'angle de la 169e Rue et eut aussitôt le sentiment de la catastrophe ».</p> <p>p. 69</p>	<p>« Cerul era cenușiu rece, luminos. Încă mai bătea vîntul, dar furtuna se domolise. Maigret dădu colțul Străzii 169 și avu imediat sentimentul catastrofei ».</p> <p>p. 85</p> <p>Transposition + Traduction littérale</p>	<p>« The sky was a steely luminous gray. The wind was still high but no longer blowing a gale. Maigret turned the corner of 169th Street and immediately he scented disaster ».</p> <p>p. 46</p> <p>Modulation + Traduction littérale</p>
<p>VII. « C'était lui qui avait donné au taxi une adresse dans Greenwich Village et Maigret découvrait, au cœur de New-York, à quelques pas des buildings, une petite ville encastrée dans la ville, une cité quasi provinciale, avec ses maisons pas plus hautes qu'à Bordeaux ou à Dijon, ses boutiques, ses rues calmes où l'on pouvait</p>	<p>« Claunul îi dăduse taximetristului o adresă în Greenwich Village, iar Maigret descoperi, în inima New York-ului, la cîteva minute distanță de building-uri, un orașel încastrat în oraș, o cetate aproape provincială, cu case nu mai înalte decît la Bordeaux sau Dijon, cu prăvălii și străzi liniștite unde puteai hoinări, cu locuitori cărora</p>	<p>« It was he who had given the taxi driver an address in Greenwich Village and Maigret had discovered, in the heart of New York, a few minutes away from the skyscrapers, a little city set within a city. It was almost a provincial town, with houses no taller than those in Bordeaux or Dijon, with little shops, quiet streets</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
flâner, ses habitants qui ne paraissaient pas se soucier de la cité monstrueuse qui les entourait ». p. 107	părea că nu le pasă de orașul monstruos care îi înconjură ». p. 135 Explicitation + Emprunt + Traduction littérale	along which one could stroll leisurely, and inhabitants who appeared to pay no heed to the monster metropolis surrounding them ». p. 72 Modulation + Explicitation + Transposition + Traduction littérale
VIII. « Et on avait l'impression d'accomplir, rien qu'en franchissant l'étroit obstacle d'un paillason troué , un immense voyage dans l'espace et dans le temps. On n'était plus à New-York , à deux pas des gratte-ciel qui, à cette heure, jetaient tous leurs feux dans le ciel de Manhattan. Était-on seulement encore à l'époque de l'électricité ? » p. 108	« Și era de ajuns să treci peste micul obstacol al ștergătorului găurit ca să ai dintr-o dată impresia că faci o călătorie imensă în spațiu și timp. Nu mai erai la New York, la doi pași de zgîrie-norii care la acea oră împrășeau cu lumină spre cerul Manhattan-ului. Dar mai erai oare în perioada electricității ? » p. 137 Calque + Traduction littérale	And then one got the impression, simply by stepping across a worn straw door mat , of taking an immense voyage in time and space! Of no longer being in New York , two steps from the skyscrapers that, at that hour, flung their fires across Manhattan sky. Was this still the age of electricity ? » p. 73 Transposition + Modulation + Traduction littérale
IX. « Il était tard, pas loin de dix heures sans doute . La montre de Maigret était arrêtée et le Berwick ne poussait pas, comme le Saint-Regis, la sollicitude envers ses clients jusqu'à encastrier des horloges électriques dans les cloisons. À quoi bon savoir l'heure, d'ailleurs ? Maigret, ce matin-là, n'était pas pressé . À vrai dire, il n'avait aucun emploi du temps . Pour la première fois, depuis qu'il avait débarqué à New York , il était accueilli à son réveil par un soleil vraiment printanier : il en pénétrait un petit bout dans sa chambre et dans la salle de bains .	« Era târziu, probabil zece. Ceasul lui Maigret se opri, iar cei de la Berwick nu mergeau cu sollicitudinea atît de departe ca să înzestreze fiecare cameră cu ceasuri electrice, ca la Saint-Regis. De altfel, la ce bun să știe cît e ceasul ? În dimineața aceea, Maigret nu era grăbit. La drept vorbind, nu avea nici program. Pentru prima oară de cînd sosise la New York era întâmpinat la trezire de un soare cu adevărat primăvărat : cîteva raze pătrundeau puțin în dormitor și în sala de baie . De altfel, datorită aceluia soare își agățase oglinda de mînerul cremonei de la fereastră , și acolo se bărbiera, ca la Paris,	« It was late, probably close to ten o'clock . Maigret's watch had stopped and the Berwick, unlike the St. Regis , did not go so far in its solicitude for its guests as to install electric wall clocks. What was the point of knowing the time anyhow? Maigret, that morning, was in no hurry. To tell the truth, he had nothing to do . For the first time since he had disembarked in New York , he was greeted on awakening by truly springlike sunshine: a little bit of sun found its way into his bedroom and bath . Moreover, because of this sunshine, he had hung his

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
À cause de ce soleil, d'ailleurs, il avait accroché son miroir à l' espagnolette de la fenêtre , et c'était là qu'il se rasait, comme à Paris, boulevard Richard-Lenoir, où le matin, il avait toujours un rayon de soleil sur la joue quand il se faisait la barbe . N'est-ce pas une erreur de croire que les grandes villes sont différentes les unes des autres, même quand il s'agit de New-York, que toute une littérature représente comme une sorte de monstrueuse machine à malaxer les hommes? » p. 127	în apartamentul său de pe bulevardul Richard-Lenoir, unde, dimineața, totdeauna avea o rază de soare pe față când își dădea barba jos . Oare nu-i greșit să se creadă că marile orașe sunt diferite unele de altele, chiar și atunci când e vorba de New York, pe care o întreagă literatură îl reprezintă ca pe un fel de mașină monstruoasă de malaxat oameni ? » p. 161–162 Traduction littérale + Explicitation + Modulation + Transposition + Adaptation + Explicitation	mirror on the window sash , and there he was shaving, exactly as in Paris, where he always had a ray of sun on his cheek when he shaved in the morning. Isn't it wrong to think that big cities are so very different , even New York, which a whole body of literature makes out to be kind of a monstrous man mixer? » p. 85 Modulation + Adaptation + Transposition + Traduction littérale

I. Le texte cible roumain du premier fragment présente une adaptation : « **la Quarantaine** » étant rendue en roumain par « **controlul sanitar** ». On connaît le fait que la Quarantaine représentait à cette époque-là l'île nommée Ellis Island où les personnes qui entraient aux États-Unis et qui présentaient des symptômes de maladies étaient obligées d'y séjourner, en quarantaine, ou renvoyées en Europe. La phrase « **malgré les promesses qu'ils s'étaient faites** » est rendue à l'aide d'une modulation « **deși își puseseră în gând să o facă** ». On remarque aussi des emprunts, « **encablures** », « **ancabluri** », « **houle** », « **hulă** » et une modulation, « **la traversée** » est rendue par « **călătorie** ». On observe aussi la modulation de la fin du fragment où l'indicatif imparfait du verbe « **rendre** » est rendu en roumain par un gérondif et un subjonctif (conjunctiv) ; l'ordre des mots dans la dernière phrase est bouleversé : « **une humidité froide tombait de partout, imprégnait tout, rendait les ponts sombres et glissants, laquait les rambades et les cloisons métalliques** », « **era o umiditate care impregna totul, făcând să lucească balustradele și pereții metalici, iar punțile să devină întunecoase și alunecoase** ».

Le texte cible anglais présente une traduction littérale, à l'exception d'une modulation dans la phrase « **Quelques-uns s'étaient vaguement réveillés** » étant rendue par « **Some had stirred drowsily** », le terme « **vaguement** » étant omis dans le texte cible anglais. La dernière phrase du texte cible anglais contient elle aussi des modulations :

II. Le texte cible roumain du deuxième fragment présente des modulations, « **bateaux** » est rendu par « **ambarcațiuni** », « **qui arrivaient de la sorte à leur**

travail » est rendu par « **mergeau astfel la serviciu** », le traducteur roumain omettant de traduire la structure « **en somme** ». Le texte cible roumain contient une explication, la phrase « **des banlieusards, en somme, des gens de Jersey-City** » est rendue par « **oameni de la periferie, care locuiau în Jersey-City** ». Le texte cible anglais contient aussi une modulation, la phrase « **qui arrivaient de la sorte à leur travail** » est rendue « **who were on their way to work** ».

III. Le texte cible roumain du troisième fragment présente, en général, une traduction littérale. Cependant, on remarque une explication et une transposition en même temps, le pronom « **on** » est rendu par un nom en roumain, « **taxiul** » dans le texte cible roumain du troisième fragment – « **On roulait...** », « **Taxiul străbatea...** ». Dans le texte cible anglais, il s'agit seulement d'une explication, « **They were driving through...** ». On remarque aussi l'emploi du *Paste Tense Continuous* en anglais pour rendre l'imparfait du texte source français. La phrase « **où les maisons étaient laides à en donner la nausée** » contient des modulations dans le texte cible roumain et anglais.

IV. Le texte cible roumain du quatrième fragment présente une modulation « **ses blocs de briques sombres qu'enlaidissaient par surcroît** », « **iar blocurile din cărămizi închise la culoare erau urîțite și mai mult de...** » où le verbe « **enlaidir** » à l'indicatif imparfait, voix active est rendu par un verbe à la voix passive « **erau urîțite** » ; la séquence « **zigzaguant sur les façades** » est rendue à l'aide d'une transposition « **zigzagul de pe fațade al scărilor de incendiu din fier** », où le verbe « **zigzaguer** » au gérondif est remplacé dans le texte cible roumain par un nom « **zigzagul** ». La phrase « **le chauffeur arrêtât sa machine, se retourna en laissant tomber d'un ton dédaigneux** » est rendue dans le texte cible roumain par une modulation et une transposition « **șoferul opri, întoarse capul și zise pe un ton disprețuitor** ». La première partie de la phrase contient une modulation : « **le chauffeur arrêtât sa machine, se retourna** », « **șoferul opri, întoarse capul** », tandis que la deuxième partie de la phrase est rendue par une transposition : « **en laissant tomber d'un ton dédaigneux** » est traduit en roumaine « **și zise pe un ton disprețuitor** », le verbe au gérondif est remplacé par une proposition indépendante, coordonnée par la conjonction coordinative « **et** », dans le texte cible roumain.

Dans le texte cible anglais on trouve un emprunt « **façade** » et une transposition, la phrase « **en laissant tomber d'un ton dédaigneux** » est rendue « **uttered one disdainful word** » où la construction verbe au gérondif + infinitif + préposition est remplacée par verbe au passé composé (*Past Tense*). La même séquence « **le chauffeur arrêtât sa machine, se retourna en laissant tomber d'un ton dédaigneux** », contient des modulations explicatives dans le texte cible anglais, dans la première

partie de la phrase : « **the driver stopped his cab, turned around, uttered one daindful word** ». On remarque d'autres modulations, l'adjectif « **rectilignes** » est rendu par « **dead-straight** » et la séquence « **toutes pareilles les unes aux autres** » qui est rendue « **all alike** ». La séquence « **les vitrines d'un magasin encombrées** » est rendue dans le texte cible roumain et anglaise par une modulation, « **vitrinele vreunui magazin plin** » et « **or the windows of a big store crowded** ». La dernière phrase contient des modulations : la séquence « **ses blocs de briques sombres qu'enlaidissaient par surcroît, zigzaguant sur les façades, les escaliers de fer pour le cas d'incendie** » est rendue par « **its blocks of dark brick that iron fire escapes zigzagging across the façades, made only uglier** ». La locution prépositionnelle « **pour le cas** » est omise en roumain et en anglais, « **pour le cas d'incendie** » est rendu par une modulation en roumain et en anglais, « **scări de incendiu** » et « **fire escapes** ».

V. Le texte cible roumain du cinquième fragment présente une traduction littérale, exceptant deux emprunts « **Fifth Avenue** » et « **subway** », le dernier étant préservé du texte source, tandis que dans le cas du premier, « **Fifth Avenue** » ne se retrouve pas dans le texte source. Le traducteur a préféré l'utiliser parce **Fifth Avenue** est connu au lecteur roumain comme l'avenue des magasins de luxe de New York et pour donner aussi une nuance cosmopolite au texte cible roumain. La phrase « **Voilà pourquoi il prit le subway** » est traduite par une modulation en roumain, mais cette modulation rend la phrase roumaine un peu confuse, parce qu'il y a des lecteurs roumains qui ne comprennent pas le terme « **subway** » : « **Iată de ce coborî la subway** ». Le texte cible roumain est une traduction cosmopolite, ce qui est visible par les emprunts que le traducteur utilise, « **subway** », « **Fifth Avenue** ». On remarque aussi un découpage différent des phrases dans le texte cible roumain que dans le texte source.

Le texte cible anglais représente lui aussi une traduction littérale, à l'exception d'un emprunt, « **Madame Maigret** », et d'une explicitation : « **Findlay Avenue** ».

VI. Le sixième fragment contient une transposition dans le texte cible roumain « **Le vent soufflait encore, mais plus en tempête** » – « **Încă mai bătea vîntul, dar furtuna se domolise** », où la construction adverbe + préposition + nom « **mais plus en tempête** » est transformée dans une proposition « **dar furtuna se domolise** ». Le texte cible anglais présente une traduction littérale exceptant des modulations, la phrase « **il eut ...le sentiment de la catastrophe** » est rendue par « **he scented disaster** », la phrase « **Le ciel était d'un gris dur, lumineux** » contient une modulation dans le texte cible anglais, « **The sky was a steely luminous gray steely luminous gray** ». La dernière phrase contient une transposition « **Le vent soufflait**

encore, mais plus en tempête », le traducteur transforme la structure du texte source adverbe + préposition + nom « **mais plus en tempête** » dans une phrase adversative : « The wind was still high **but no longer blowing a gale** ».

VII. Le texte cible roumain du septième fragment présente dès le début une explicitation qui a le rôle de rendre le texte cible roumain plus compréhensible – « **C’était lui qui...** » – « **Claunul...** », et un emprunt « **building-uri** ». La séquence « **à quelques pas** » est rendue par une modulation dans le texte cible roumain et anglais, « **la câteva minute distanță** » et « **a few minutes away** ». La phrase « **une cité quasi provinciale** » est rendue par une modulation dans le texte cible anglais « **It was almost a provincial town** ». On remarque aussi un autre découpage de la phrase, la virgule (,) du texte source est remplacée par point (.) dans le texte cible anglais. Le texte cible anglais comprend une autre modulation, « **se soucier** » étant rendu par une expression verbale figée (phrasal verb) – « **to pay no heed to** ». La dernière phrase contient une transposition dans le texte cible anglais, la phrase « **la cité monstrueuse** » est rendue par « **the monster metropolis** » où l’adjectif « **monstreuse** » est remplacé par un nom « **monster** ».

VIII. Le texte cible roumain du huitième fragment est, en grande partie, une traduction littérale. Pourtant, on remarque un calque « **gratte-ciel** » – « **zgîrie-norii** ». Ce qui frappe, c’est le choix peu inspiré du nom « **ștergător găurit** » (« **paillason troué** ») quand le traducteur aurait pu utiliser le terme « **preș** ». Le texte cible anglais contient une transposition « **On n’était plus à New-York** », « **Of no longer being in New York** », le verbe « **être** » à l’indicatif imparfait est rendu par le verbe « **to be** » au gérondif. On remarque aussi une modulation dans la traduction en anglais de la phrase « **Était-on seulement encore** » qui est rendue « **Was this still** ».

IX. Le texte cible roumain du dernier fragment contient des modulations : « **pas loin de dix heures sans doute** », « **probabil zece** », « **il se faisait la barbe** », « **își dădea barba jos** ». La phrase « **ne poussait pas, comme le Saint-Regis, la sollicitude envers ses clients jusqu’à encastrer des horloges électriques dans les cloisons** » contient des modulations et des modulations de la syntaxe dans le texte cible roumain « **nu mergeau cu solitudinea atât de departe ca să înzestreze fiecare cameră cu ceasuri electrice, ca la Saint-Regis** ». On remarque aussi des explicitations : « **il en pénétrait un petit bout dans sa chambre et dans la salle de bains** », « **câteva raze pătrundeau puțin în dormitor și în sala de baie** », « **le Berwick** », « **cei de la Berwick** », « **l’espagnolette de la fenêtre** », « **mânerul cremonei de la fereastră** ». Dans la traduction de la phrase « **une sorte de monstrueuse machine à malaxer les hommes** », rendue par « **un fel de mașină monstruoasă de malaxat oameni** », on remarque une transposition, le verbe à l’infinitif « **à malaxer** » est

remplacé par un participe passé « **de malaxat** ». La phrase « **depuis qu'il avait débarqué** » est rendue par une adaptation dans le texte cible roumain, « **de când sosise** ».

Dans le texte cible anglais on remarque des modulations, « **pas loin de dix heures sans doute** », « **probably close to ten o'clock** », « **un soleil vraiment printanier** », « **springlike sunshine** », « **il en pénétrait un petit bout dans sa chambre et dans la salle de bains** », « **a little bit of sun found its way into his bedroom and bath** », « **différent** », « **so very different** », « **représente** », « **makes out** », « **l'espagnolette de la fenêtre** », « **window sash** », « **toute une littérature** », « **a whole body of literature** » et « **une sorte de monstrueuse machine à malaxer les hommes** » rendue par « **kind of a monstrous man mixer** ». Le texte cible anglais contient aussi des adaptations : « **À vrai dire, il n'avait aucun emploi du temps** », « **To tell the truth, he had nothing to do** », « **jusqu'à encastrer des horloges électriques dans les cloisons** », « **to install electric wall clocks** ».

Analyse des fragments du roman *MAIGRET À VICHY*²⁹⁶

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>I. « Tout cela était déjà lointain. Il n'était alors qu'un novice confondant une source avec une autre. Maintenant, il s'était installé dans la cure, comme les milliers, les dizaines de milliers d'hommes et de femmes qu'il coudoyait du matin au soir.</p> <p>À certaines heures, toutes les petites chaises jaunes du parc étaient occupées, comme le soir autour du kiosque à musique, chacun et chacune attendant le moment d'aller boire sa seconde, sa troisième, sa quatrième dose.</p> <p>Il avait, comme les autres, acheté un verre gradué et Mme Maigret avait insisté pour avoir le sien.</p>	<p>« Toate astea erau deja departe. Atunci era doar un novice care confunda izvoarele între ele. Acum însă urma temeinic cura, ca miile, zecile de mii de bărbați și de femei pe care îi înfîlnea de dimineața pînă seara.</p> <p>La anumite ore, toate scaunele galbene din parc erau ocupate, cum se întîmpla seara în jurul chioșcului unde cînta muzica, fiecare bărbat și femeie așteptînd momentul cînd trebuiau să se ducă să bea a doua, a treia sau a patra doză. Ca și ceilalți, își cumpărase un pahar gradat, iar doamna Maigret insistase să aibă și ea unul.</p> <p>[...]</p> <p>Paharele erau acoperite cu o îmbrăcăminte din pai</p>	<p>« Those early days, before his initiation into the mysteries of each individual spring, seemed very far away now. Now, as for thousands of others, as for tens of thousands of others, with whom he rubbed shoulders every hour of the day, the cure had become a part of his life.</p> <p>Just as in the evening, when there was a concert, every one of the little yellow chairs around the band stand was occupied, so, at certain times of the day, there was not a chair to be had, so great was the crowd gathered around the springs, all waiting for a second, third, or fourth glass of the waters.</p> <p>Like everone else, they had brought measuring glasses,</p>

²⁹⁶ Simenon, Georges, *Maigret à Vichy*, Presses de la Cité, Paris, 1968 ; *Maigret la Vichy*, Polirom, Iași, 2007, traduit du français par Nicolae Constantinescu ; *Maigret in Vichy*, Harcourt, Brace & World Inc, New York, Avon Classic Crime Collection, 1975, traduit du français par Eileen Ellenbogen.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>[...] Les verres étaient enfermés dans des étuis en paille tressée et Mme Maigret les portaient tous les deux en bandoulière à la façon dont les turfistes portent leurs jumelles. Ils ne s'étaient jamais tant promenés tous les deux. Dès neuf heures du matin, ils étaient dehors et, à part les livreurs, il n'y avait guère qu'eux dans les rues paisibles du quartier où ils habitaient, le quartier de France, non loin de la source des Célestins. Il y avait, à quelques pas de leur hôtel, un jardin pour les enfants, avec une piscine peu profonde, des balançoires, des jeux de toutes sortes et même un guignol plus important que celui des Champs-Elysées ». p. 24–25</p>	<p>împletită, iar doamna Maigret le purta pe amândouă agățate de-a curmezișul pieptului, așa cum poartă turiștii binoclul. Nu se mai plimbaseră niciodată atât de mult amândoi. De la nouă dimineața erau afară și, exceptându-i pe comisionari, era aproape singuri pe străzile liniștite din cartierul unde locuiau, Quartier de France, nu era departe de Izvorul Celestinilor. La câteva minute de hotel se găsea un parc pentru copii, cu o piscină nu prea adâncă, balansoare, jocuri de tot felul și chiar un teatru de marionete mai mare decât cel de pe Champs-Elysées ». p. 25–26</p> <p>Traduction littérale + Emprunt + Explicitation + Modulation + Transposition</p>	<p>Madame Maigret having insisted on getting one for herself. [...] Each glass had its own case of plaited straw. And Madame Maigret carried both of theirs slung over one shoulder like binoculars at a race meeting. They had never walked so much in their lives. Their hotel was in the France district, a quiet part of the town, near the Célestins spring. They were out and about by nine every morning, when, apart from the delivery man, they had the streets almost to themselves. A few minutes' walk from their hotel there was a children's playground with a wading pool, swings, play apparatus of all sorts, even a puppet theatre, more elaborate than the one in the Champs-Elysées ». p. 23–24</p> <p>Transposition + Modulation au niveau syntaxique + Explicitation + Emprunt + Adaptation + Traduction littérale</p>
<p>II. « Un peu plus loin commençait la plage, avec la baraque des C.R.S., les ballons flottants qui délimitaient la baignade et on y retrouvait aussi les mêmes gens sous les mêmes parasols. [...] Car il ne s'ennuyait pas. Il adoptait petit à petit un nouveau rythme, d'autres manies. Ainsi s'aperçut-il avec étonnement qu'il bourrait machinalement une pipe en arrivant au pont de Bellerive. Il eut la pipe du Yacht Club où, de la rive, ils regardaient des jeunes</p>	<p>« Puțin mai departe începea plaja, cu baraca polițiștilor de la CRS [(CRS – Compagnies Républicaines de Sécurité), element civil al forței publice, formînd rezerva generală a Poliției Naționale) (n.t.)] și baloanele plutitoare care delimitau spațiul pentru scăldat ; și aici se regăseau aceiași oameni sub aceleași umbrele de soare. [...] Pentru că nu se plictisea. Adopta treptat un alt ritm, alte obiceiuri. Astfel, observă cu uimire că umplea mașinal o pipă cînd ajungea la podul Bellerive. Acolo își fuma pipa</p>	<p>« It was not far from there to the lifeguards' station and the beach, with buoys bobbing in the water to mark the limits of the bathing area. Here, too, they would find the same familiar faces under the same familiar beach umbrellas. [...] For indeed he was not bored. Little by little his habits, his tempo of living, were changing. For instance, he caught himself filling his pipe on the Pont de Bellerive and realized, to his amazement, that he always smoked a pipe just at this time and place. There was also the Yacht Club pipe, which he</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
gens et des jeunes filles se livrer au ski nautique. [...] Le parc, enfin, les verres d'eau qu'une employée leur remplissait à la source et que chacun buvait à petites gorgées. C'était chaud et salé. A la source Chomel, l'eau avait un fort goût de soufre et Maigret s'empressait d'allumer une nouvelle pipe ». p. 26	de la Yacht Club , unde, de pe mal, priveau tineri și tinere care făceau schi nautic. [...] În sfârșit, parcul cu paharele cu apă, umplute la izvor de o angajată și băute de fiecare cu înghițituri mici. Apa era caldă și sărată. La izvorul Chomel, apa avea un gust puternic de sulf, iar Maigret se grăbea să-și aprindă din nou pipa ». p. 27 Traduction littérale + Emprunt + Explicitation	smoked while watching the young people skimming over the water on skis. [...] Finally, the park, the attendant filling their glasses from the spring, the two of them drinking the water in little sips. It was hot and salty. The water from the Chomel spring tasted strongly of sulphur , and after drinking it Maigret could hardly wait to light his pipe ». p. 25 Modulation + Adaptation + Explication (addition) + Transposition + Traduction littérale
III. « Il était assis une fois de plus dans le fauteuil vert, près de la fenêtre ouverte. Le temps était le même qu'à leur arrivée, un soleil généreux et chaud, avec pourtant, le matin, de l'air frais dans les rues que parcouraient les arroseuses municipales, de la fraîcheur aussi, pendant la journée, sous les arbres qu'on retrouvait partout, que ce soit au parc, le long de l'Allier ou des nombreuses avenues ». p. 63	« Stătea din nou în fotoliul verde, lângă fereastra deschisă. Vremea era la fel ca atunci când sosiseră: un soare generos și cald, iar dimineața aerul era răcoros pe străduțele stăbătute de stropitorile municipalității; era răcoare și în cursul zilei, la umbra copacilor, pe care îi găseai peste tot, în parc, pe malul râului sau pe alei ». p. 68 Adaptation + Transposition + Modulation au niveau syntaxique – le contraire négativé + Traduction littérale	« He was back in his old place, sitting in the green armchair near the open window. The weather had not changed since the day they arrived , warm sunshine in abundance, yet with a cool breeze at the start of the day, when the municipal sprinkler-carts made their rounds of the streets. And later on it would be pleasantly cool in the shade of the thickly wooded park, the many tree-lined boulevards and the Allier promenade ». p. 64 Modulation + Emprunt + Adaptation + Explication + Transposition + Traduction littérale

I. Le texte cible roumain présente une traduction littérale, exceptant trois modulations, le terme « **turfistes** » est rendu par « **turiști** », « **guignol** » est rendu par une modulation explicative, « **teatru de marionete** », et « **plus important** » est rendu par « **mai mare** », et une transposition, la séquence « **les portaient tous les deux en bandoulière** » est rendue par « **le purta pe amîndouă agățate de-a curmezișul pieptului** ». On remarque aussi un emprunt en roumain, « **Quartier de France** », et des modulations, « **Les verres étaient enfermés dans des étuis en**

paille tressée », « **Paharele erau acoperite cu o îmbrăcămintă din pai împletită** » et la séquence « **chacun et chacune** » qui est rendue par une modulation et explicitation en même temps, « **fiecare bărbat și femeie** », le traducteur ajoutant les noms « **femeie** » et « **bărbat** » pour expliciter la phrase en roumain, tenant compte du fait que la forme de l'adjectif indéfini « **fiecare** » est invariable en roumain, ayant la même forme pour le masculin et le féminin.

En échange, le texte cible anglais présente plusieurs fragments qui comportent des changements profonds : le premier paragraphe comporte une modulation au niveau syntaxique, les deux phrases du texte source sont reliées dans une seule phrase. De même, dans ce paragraphe on remarque une adaptation, la phrase « **Il n'était alors qu'un novice confondant une source avec une autre** » est rendue par « **before his initiation into the mysteries of each individual spring** ». On remarque aussi une explicitation « **every one of the little yellow chairs around the band stand was occupied, so, at certain times of the day, there was not a chair to be had** » qui n'existe pas dans le texte source et qui est ajoutée par le traducteur anglais. La phrase « **Les verres étaient enfermés dans des étuis en paille tressée et Mme Maigret les portaient tous les deux en bandoulière à la façon dont les turfistes portent leurs jumelles** » est découpée en deux propositions indépendantes dans le texte cible anglais : « **Each glass had its own case of plaited straw. And Madame Maigret carried both of theirs slung over one shoulder like binoculars at a race meeting** » ; on y observe un emprunt, « **Madame Maigret** » et une explicitation qui se réfère aux termes « **jumelles** » et « **turfistes** », « **like binoculars at a meeting race** ». On remarque aussi un autre emprunt, « la source des Célestins » est rendu par « **the Célestins spring** ». La séquence « **et Mme Maigret les portaient tous les deux en bandoulière** » est rendue à l'aide d'une transposition, « **And Madame Maigret carried both of theirs slung over one shoulder** ». Dans le texte cible anglais de la phrase « **Ils ne s'étaient jamais tant promenés tous les deux** », le traducteur omet « **tous les deux** », « **together** » : « **They had never walked so much in their lives** ». On remarque une modulation au niveau syntaxique, la phrase du texte source étant différemment découpée dans le texte cible anglais :

Texte source : « **Dès neuf heures du matin, ils étaient dehors et, à part les livreurs, il n'y avait guère qu'eux dans les rues paisibles du quartier où ils habitaient, le quartier de France, non loin de la source des Célestins** »

Texte cible anglais : « **Their hotel was in the France district, a quiet part of the town, near the Célestins spring. They were out and about by nine every morning, when, apart from the delivery man, they had the streets almost to themselves** ».

Dans le dernier paragraphe on remarque deux modulations, le terme « **guignol** » est rendu par « **a puppet theatre** », et « **plus important** » est rendu par « **more elaborate** », un adjectif utilisé pour décrire quelque chose en détail,

quelque chose qui est plus compliqué. On remarque aussi une modulation dans le texte cible anglais, la phrase « **Il y avait, à quelques pas de leur hôtel** » est rendue « **A few minutes' walk from their hotel** ».

II. Le texte cible roumain, du deuxième fragment du roman *Maigret à Vichy*, présente une traduction littérale et une explicitation sous la forme d'une note de sous-sol ajoutée par le traducteur, note que nous avons incluse dans le texte de la version : « **avec la baraque des C.R.S.** », « **cu baraca polițistilor de la CRS [(CRS – Compagnies Républicaines de Sécurité), element civil al forței publice, formînd rezerva generală a Poliției Naționale) (n.t.)]** ». Dans le texte cible roumain on remarque aussi un emprunt, « **Yacht Club** ».

Le texte cible anglais présente au début du fragment une modulation au niveau syntaxique, un contraire négatif :

Texte source : « **Un peu plus loin commençait la plage, avec la baraque des C.R.S.** »

Texte cible anglais : « **It was not far from there to the lifeguards' station and the beach** »

Le traducteur anglais a transformé la phrase affirmative du texte source dans une phrase négative. Dans la même phrase on trouve une adaptation de l'acronyme C.R.S., « **the lifeguards' station** ». On remarque aussi une adaptation : « **se livrer au ski nautique** » est rendu « **skimming over the water on skis** ». La phrase « **l'eau avait un fort goût de soufre et Maigret s'empressait d'allumer une nouvelle pipe** » contient en roumain une modulation, « **apa avea un gust puternic de sulf, iar Maigret se grăbea să-și aprindă din nou pipa** », la séquence « **allumer une nouvelle pipe** » est rendue par « **să-și aprindă din nou pipa** », c'est-à-dire « **allumer de nouveau sa pipe** », au lieu de « **să-și aprindă o altă pipă** ». La même phrase contient des modulations dans le texte cible anglais : « **The water from the Chomel spring tasted strongly of sulphur, and after drinking it Maigret could hardly wait to light his pipe** », la séquence « **could hardly wait** » signifie « **était impatient de** » ; on remarque aussi une addition, « **after drinking it** ».

III. Le troisième fragment présente une adaptation dans le texte cible roumain, les phrases sont découpées en proposition par point et virgule (;), et la fin du fragment est adaptée dans le texte cible roumain, le terme « **l'Allier** » est omis : « **le long de l'Allier ou des nombreuses avenues** », « **pe malul râului sau pe alei** ».

Le texte cible anglais présente une modulation « **Le temps était le même qu'à leur arrivée** », « **The weather had not changed since the day they arrived** », la phrase affirmative du texte source est transformée dans une phrase négative dans le texte cible anglais. De même, les phrases sont découpées par point (.) dans le texte cible anglais. La dernière phrase « **de la fraîcheur aussi, pendant la journée, sous les arbres qu'on retrouvait partout, que ce soit au parc, le long de l'Allier ou** »

des nombreuses avenues », « **And later on it would be pleasantly cool in the shade of the thickly wooded park, the many tree-lined boulevards and the Allier promenade** » contient elle aussi une modulation « **in the shade of the thickly wooded park** » et un emprunt qui a le rôle d'explicitation: « **promenade** ». La locution prépositive (prépositionnelle) « **que ce soit** » est omise dans les deux versions, roumaine et anglaise.

Analyse des fragments du roman *LA DANSEUSE DU GAI-MOULIN*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « Mais là-bas, au tournant, c'est la rue du Pont-d'Avroy, où il passe du monde. Ils ne se regardent pas. Il semble à Chabot que son corps est vide, qu'il esquisse des mouvements mous dans un univers de coton. Les bruits eux-mêmes viennent de très loin ». p. 17	« Dar după colț era strada Pont-d'Avroy, încă circulată la ora aceea. Nu se priveau. Chabot avea impresia că e gol pe dinăuntru, că schițează mișcări molatice într-un univers de vată. Chiar și zgomotele ajungeau la el de foarte departe ». p. 16 Adaptation + Explicitation + Modulation + Traduction littérale	« But down there at the corner is the main street, Rue du Pont-d'Avroy, where there are people. They don't look at each other. It seems to Chabot that his body is hollow, that he's making vague movements in a world made of cotton-wool. Even the sounds seem to come from a long way off ». p. 9 Explicitation + Emprunt + Modulation + Traduction littérale
II. « Ils sont rue du Pont-d'Avroy. Tous les cafés sont fermés. Il ne reste d'ouvert qu'une friture où l'on sert des bocks, des moules, des harengs au vinaigre et des pommes frites ». p. 18	« Se aflau pe strada Pont-d'Avroy. Toate cafenelele erau închise. Rămînea deschisă doar o baracă, unde se serveau bere la halbă, scoici, scrumbii cu oțet și cartofi prăjiți ». p. 17 Modulation + Traduction littérale	« Now they're on Rue du Pont-d'Avroy. All the cafés are shut. The only place open is a frying shop selling beer, mussels, pickled hering and chips ». p. 10 Emprunt + Modulation + Transposition + Traduction littérale
III. « Et voilà Chabot tout seul dans le quartier désert, à marcher vite, à courir, à hésiter aux angles des rues et à s'élancer comme un fou. Place du Congrès, il fuit les arbres. Il ralentit parce qu'il devine un passant au loin. Mais l'inconnu prend une autre direction. Rue de la Loi. Des maisons à un étage. Un seuil ».	« Chabot rămăsese singur în cartierul pustiu. Mergea repede, alerga, ezita la colțurile străzilor, apoi o rupea la fugă ca un apucat. În piața Congresului se ținu deoparte de copaci. Încetini pasul cînd ghici un trecător în depărtare. Dar necunoscutul o luă în altă direcție. Strada Legii. Case cu un etaj. O ușă ».	« And now Chabot is alone in the deserted streets, walking quickly, breaking into a run, hesitating at street corners, then dashing off like a madman. In the main square, Place du Congrès, he keeps away from the trees. He slows down when he glimpses a passerby in the distance. But the unknown figure turns off in another direction.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
p. 19–20	p. 19 Modulation + Transposition + Traduction littérale	Rue de la Loi. Two-storey houses. A doorway ». p. 11 Emprunt + Modulation + Explicitation + Traduction littérale
IV. « Et il continua à se promener dans les environs. On voyait au loin la rue du Pont-d’Avroy , brillamment éclairée, avec des tramways qui passaient toutes les trois minutes à peine et la foule qui défilait lentement, malgré la pluie. C’est la promenade traditionnelle des Liégeois. Dans la grande artère, la foule , des familles, des jeunes filles se tenant par le bras, des bandes de jeunes gens dévisageant les passantes et quelques élégants marchant à pas lents, aussi raides que s’ils étaient vêtus d’or. Dans les petites rues transversales, les cabarets plus ou moins louches, comme le <i>Gai-Moulin</i> . Collées aux murs, des ombres. Parfois une femme jaillissant de la lumière, pénétrant dans le noir, s’arrêtant pour attendre un suiveur ». p. 161	« Apoi își continuă plimbarea prin împrejurimi. Se vedea în depărtare strada Pont d’Avroy, strălucind de lumini, cu tramvaie care treceau la cel mult trei minute și oameni care păseau fără grabă, în pofida ploii. Era promenada tradițională a celor din Liège. Marea arteră era plină de lume : familii întregi, fete care se țineau de braț, grupuri de tineri care trăgeau cu ochii la trecători și câțiva spilcuiți care mergeau cu pași lenți de parcă ar fi fost îmbrăcați în aur. Pe străduțele transversale se aflau cabarete mai mult sau mai puțin dubioase, precum <i>Gai-Moulin</i> . Pe ziduri puteai vedea tot felul de umbre. Uneori, o femeie ieșea din lumină, intra în umbră și se oprea să-l aștepte pe bărbatul care venea după ea ». p. 169–170 Modulation + Explicitation + Transposition + Emprunt + Traduction littérale	« And he walked on by. In the distance, Rue du Pont-d’Avroy was brightly lit, with trams going past almost every three minutes and crowds of people promenading slowly , despite the rain. It was the traditional evening parade of the inhabitants of Liège. In the main street was a throng of people, families, girls linking arms, young men ogling passing women and a few elegant figures were strolling past as stiffly as if they were clad in gold. In the little side-streets, there were other nightclubs of a more or less seedy kind, similar to the <i>Gai-Moulin</i> . Shadows lurked against the walls. Sometimes a woman would step out of the lamp light into the dark, waiting for a follower to catch up ». p. 131 Emprunt + Modulation + Explicitation + Traduction littérale

I. Dans le texte cible roumain du premier fragment extrait du roman *La Danseuse du Gai-Moulin* que nous avons sélectionné pour l’analyse, on observe une adaptation, la phrase « **où il passe du monde** » est rendue par « **încă circulată la ora aceea** », au lieu de « **unde era lume** ». Dans le texte cible roumain, dans la phrase « **Les bruits eux-mêmes viennent de très loin** », on observe une explicitation : « **Chiar și zgomotele ajungeau la el de foarte departe** ». Le traducteur a ajouté « **la el** » pour expliciter la phrase. Ainsi, la perspective narratologique est modifiée, la description de type omniscient est particularisée, centrée sur un personnage ce qui change le point de vue dans le texte cible roumain. La phrase « **Il semble à Chabot**

que son corps est vide » contient une modulation et une explicitation, « **Il semble à Chabot** » est rendue par une modulation dans le texte cible roumain : « **Chabot avea impresia** » ; « **que son corps est vide** » est rendu par une explicitation, « **că e gol pe dinăuntru** ».

Dans le texte cible anglais, il y a une explicitation, « **the main street** » est ajouté par le traducteur pour rendre la phrase plus claire. Les explicitations et les modulations peuvent masquer une traduction annexionniste.

On observe aussi le fait que le traducteur n'a pas employé le terme « **street** » mais il a préservé le terme « **rue** », un emprunt dans le texte cible anglais pour que le lecteur soit plongé dans l'atmosphère liégeoise du roman. On observe aussi des modulations dans la traduction de la deuxième phrase, « **coton** » est rendu « **cotton-wool** », « **mouvements mous** » est rendu par « **vague movements** » et « **univers** » est rendu par « **world** ».

II. Dans le texte cible roumain du deuxième fragment on observe une traduction littérale et des modulations, le terme « **une friture** » est rendu par « **o baracă** », « **il ne reste d'ouvert que...** », « **rămînea deschisă doar...** ».

Le texte cible anglais présente des emprunts, « **rue** », « **cafés** », et une transposition, la phrase « **où l'on sert** » est remplacée par un participe présent : « **selling** ». On observe aussi des modulations, la phrase « **il ne reste d'ouvert qu'une friture** » est rendue « **the only place open** » et « **des harengs au vinaigre** » est rendu « **pickled hering** ».

III. Le texte cible roumain du troisième fragment présente des transpositions, les verbes à l'infinitif « **à marcher vite, à courir, à hésiter aux angles des rues et à s'élancer comme un fou** » sont transposés en roumaine à l'indicatif imparfait et ils fonctionnent comme des prédicats dans des propositions indépendantes, juxtaposées, liées par virgule (,) :

Texte source : « **Et voilà Chabot tout seul dans le quartier désert, à marcher vite, à courir, à hésiter aux angles des rues et à s'élancer comme un fou** »

Texte cible roumain : « **Chabot rămăsese singur în cartierul pustiu. Mergea repede, alerga, ezita la colțurile străzilor, apoi o rupea la fugă ca un apucat** ».

On observe aussi une modulation, « **un seuil** » est rendu par « **o ușă** ». Ce qui attire l'attention dans le texte roumain est le fait que le traducteur a traduit littéralement « **la Place du Congrès** », « **la Rue de la Loi** » étant rendus « **piața Congresului** », « **Strada Legii** » parce qu'ils n'ont pas de référent dans la culture géographique roumaine, ils ne représentent pas de segments des places, des villes de l'espace roumain. La traduction littérale des noms des rues et des places relève une traduction de type annexionniste, tandis que dans la version anglaise on remarque les emprunts :

« **Rue de la Loi** », « **Place du Congrès** », qui relèvent une traduction de type cosmopolite. Michel Ballard²⁹⁷ qui a effectué une analyse de la traduction des toponymes, remarquait le fait que les noms des rues ne sont pas, en général, traduits. Mais ici il s'agit des places, des rues qui n'ont pas un référent dans l'espace géographique roumain. Ils ne représentent pas de réalités géographiques qui existent aussi dans l'espace culturel roumain. Si le traducteur roumain a choisi de traduire les noms des rues et des places, cela signifierait qu'il a choisi d'appriivoiser la traduction, de rendre le texte plus proche du lecteur. Le traducteur anglais a choisi, au contraire, de maintenir les noms des rues et des places, **Rue de la Loi**, **Place du Congrès**, pour que le lecteur puisse se familiariser avec une atmosphère exotique, avec une action qui se passe dans une ville étrangère. Les versions anglaises plus récentes des romans policiers simenoniens contiennent beaucoup d'emprunts et tendent vers une traduction cosmopolite, tandis que les versions roumaines tendent vers une traduction annexionniste. Le phénomène peut être expliqué facilement : le roumain a été longtemps une langue sans importance, la culture roumaine a été longtemps une culture mineure qui a privilégié la traduction cosmopolite ; l'anglais est une langue de grande circulation, la culture anglaise est une culture importante qui a privilégié longtemps la traduction annexionniste. La tendance cosmopolite dans la traduction en anglais et la tendance annexionniste dans la traduction en roumain se manifestent comme des contre-réactions.

On remarque aussi, dans le texte cible anglais, des transpositions, les verbes à l'infinitif sont transformés en verbes au participe présent (*verb -ing form*) :

Texte cible anglais : « **And now Chabot is alone in the deserted streets, walking quickly, breaking into a run, hesitating at street corners, then dashing off like a madman** ».

À la fin du fragment, on observe une modulation, « **un seuil** », qui est rendu « **a doorway** » au lieu de « **doorstep** », et une explication, « **l'inconnu** » est rendu par « **the unknown figure** ».

IV. Le texte cible roumain contient une transposition : « **brillamment éclairée** » est rendu « **strălucind de lumini** ». La phrase « **avec des tramways qui passaient toutes les trois minutes** » contient un contresens : « **cu tramvaie care treceau la cel mult trei minute** » ; le traducteur aurait dû traduire « **din trei în trei minute** » ou « **la fiecare trei minute** » et non pas « **la cel mult trei minute** ». Le terme « **les Liégeois** » est rendu à l'aide d'une explication « **celor din Liège** » ; c'est une manière de traduire la dénomination d'une population qui habite une ville étrangère, moins

²⁹⁷ Ballard, Michel, *Numele proprii în traducere*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2011, p. 38 traduit du français par Georgiana Lungu-Badea.

connue. La phrase « **Dans la grande artère, la foule** » est rendue par une transposition où le traducteur ajoute le verbe « **era** » : « **Marea arteră era plină de lume** ». La phrase « **Collées aux murs, des ombres** » contient une addition « **puteai vedea tot felul de...** » : « **Pe ziduri puteai vedea tot felul de umbre** », ce qui confère un effet poétisant au texte cible roumain, effet qui n'existe pas dans le texte source et qui peut compenser l'omission du participe passé « **collées** ».

La phrase « **Parfois une femme jaillissant de la lumière, pénétrant dans le noir, s'arrêtant pour attendre un suiveur** » présente des transpositions, les verbes « **jaillissant** », « **pénétrant** » et « **s'arrêtant** » qui sont au participe présent dans le texte source sont transposés par des verbes, à l'indicatif imparfait, « **Uneori, o femeie ieșea din lumină, intra în umbră și se oprea să-l aștepte pe bărbatul care venea după ea** ».

Le texte cible anglais contient des emprunts « **rue** », « **promenading** », ce qui rend le texte cible anglais cosmopolite dans ce cas ; on observe aussi une explicitation « **des Liégeois** », « **the inhabitants of Liège** », et des modulations : « **C'est la promenade traditionnelle des Liégeois** », « **the traditional evening parade** », qui démontrent, en ce cas, une tendance de traduction annexionniste dans le texte cible anglais : « **It was the traditional evening parade of the inhabitants of Liège** », « **nightclubs** » pour « **cabarets** » :

Texte source : « **les cabarets plus ou moins louches** »

Texte cible anglais : « **there were other nightclubs of a more or less seedy kind** »

Le texte cible anglais utilise le terme « **nightclub** » qui n'est pas le correspondant du terme « **cabaret** » ; « **cabaret** » signifie « **établissement de spectacles dont les programmes comportent des tours de chant, des numéros et des revues** »²⁹⁸ tandis que « **nightclub** » signifie « **a place of entertainment open at night usually serving food and liquor and providing music and space for dancing and often having a floor show** »²⁹⁹. Les deux termes désignent des réalités culturelles spécifiques pour la culture française et anglaise, réalités qui ne sont pas identiques, qui ne se superposent parfaitement l'une sur l'autre. Le texte cible roumain garde le terme « **cabaret** », donc le traducteur roumain préfère un emprunt, une traduction exotisante, cosmopolite, tandis que le texte cible anglais utilise le terme « **nightclub** », le traducteur préférant une traduction annexionniste.

²⁹⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cabaret/11866>

²⁹⁹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/nightclub>

4.4.5. Traduction des introspections psychologiques

Analyse des fragments du roman *MAIGRET A PEUR*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>I. « Peut-être s'était-il assoupi un moment dans le compartiment surchauffé ? Il ne devait pas avoir perdu entièrement la conscience car il savait qu'il était dans un train; il en entendait le bruit monotone; il aurait juré qu'il avait continué à voir en loin, dans l'entendue obscure des champs, les fenêtres éclairées d'une ferme isolée. Tout cela, et l'odeur de suie qui se mélangeait à celle de ses vêtements mouillés, restait réel, et aussi un murmure régulier de voix dans un compartiment de train voisin, mais cela perdait en quelque sorte de son actualité, cela ne se situait plus très bien dans l'espace, ni surtout dans le temps ».</p> <p>p.5</p>	<p>« Poate că ațipise un moment în compartimentul supraîncălzit. Dacă nu adormise de-a binelea, căci știa că se află într-un tren – îi auzea zgomotul monoton – și ar fi jurat că zărise în continuare, din loc în loc, în întinderea întunecată a câmpurilor, ferestrele luminate ale vreunei ferme izolate. Toate acestea, la care se adăuga mirosul de funingine, amestecat cu cel al hainelor sale ude, rămăneau cât se poate de reale, ca și murmurul neîntrerupt de voci din compartimentul vecin. Dar totul își pierdea într-un fel actualitatea, nu se mai situa foarte bine în spațiu și, mai ales, în timp ».</p> <p>p.5</p> <p>Modulation + Transposition + Traduction littérale</p>	<p>« Perhaps he had dozed off for a moment in the overheated compartment? He could not have lost consciousness completely, because he knew he was in a train; he could hear it monotonous noise; he would have sworn that he had continually seen, every so often in the dark expanse of fields, the lighted windows of an isolated farm. All this, and the smell of soot mingling with that of his damp clothes, remained real, and also a steady murmur of voices in a nearby compartment, but it was in some way not entirely real; it was no longer very clearly situated in space, let alone in time ».</p> <p>p.5</p> <p>Modulation + Transposition + Adaptation + Traduction littérale</p>
<p>II. « Est-ce que Maigret était triste ? C'était plus vague que ça. Il ne se sentait pas tout à fait dans sa peau. Et d'abord, ces trois derniers jours, il avait trop bu, parce que c'était nécessaire, mais sans plaisir ».</p> <p>p. 7</p>	<p>« Maigret era oare trist ? Nu, era o senzație mult mai vagă. Avea un fel de stinghereală. Întîi și întîi, în ultimele trei zile, băuse prea mult, pentru că fusese necesar, fără să-i facă plăcere.</p> <p>p. 7</p> <p>Adaptation + Transposition + Modulation</p>	<p>« Was it that Maigret was depressed? It was vaguer than that. He wasn't feeling quite himself. And anyway, these last three days, he had drunk too much, not with any pleasure but out of necessity ».</p> <p>p. 7</p> <p>Modulation + Transposition + Traduction littérale</p>
<p>III. « Était-ce une idée ? ou bien la pluie qui n'en finissait pas l'avait-elle mis de mauvaise humeur. Et tout le vin qu'ils avaient dû boire dans les caves que la Chambre de Commerce les invitait à visiter. – Tu t'amuses bien ? lui avait demandé sa femme au</p>	<p>« Poate era doar o închipuire de-a lui. Poate dispoziția asta proastă se datora ploii ce nu se mai oprea. Sau poate că de vină era vinul pe care fuseseră nevoiți să-l bea prin cramele unde îi invitaseră cei de la Camera de Comerț. – Te distrezi ? îl întrebă soția lui la telefon.</p>	<p>« Could that be it? Or had the unending rain put him in a bad humor? And all the wine that they had had to drink in the cellars they had been invited to visit by the Chamber of Commerce. "Are you enjoying yourself?" his wife had asked on the telephone. He had replied with a grunt. "Try to rest a little.</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>téléphone. Il avait répondu par un grognement. – Essaie de te reposer un peu. En partant, tu m’as paru fatigué. De toute façon, cela te changera les idées. Ne prends pas froid. Peut-être s’était-il soudain senti vieux ? Même leurs discussions, qui portaient presque toutes sur de nouveaux procédés scientifiques, ne l’avaient pas intéressé. p.8</p>	<p>Răspunse cu un mormăit. – Încearcă să te odihnești puțin. La plecare, mi s-a părut că ești obosit. Oricum, asta o să te înveselească. Ai grijă să nu răcești ! Poate că se simțise deodată bătrîn. Nici discuțiile lor nu-l interesaseră, căci aproape toate se refereau la noi procedee științifice. p.8 Modulation + Traduction littérale</p>	<p>You looked tired when you left. At any rate, it will be a change for you. Don’t catch cold.” Perhaps he had suddenly felt old? Even their discussions, which almost all had to do with new scientific methods, hadn’t interested him. p. 7–8 Traduction littérale + Modulation</p>

I. Nous avons choisi d’analyser des introspections psychologiques car elles peuvent être considérées aussi des métatextes, qui tiennent plus de la littérature pure que du roman policier. Les introspections psychologiques occupent une grande partie du texte simenonien, mélangeant le discours indirect avec le discours direct. Par l’intermédiaire des monologues intérieurs, des introspections psychologiques et des dialogues, mêlés aux narrations omniscientes, hétérodiégétiques, Simenon met en œuvre le jeu de la voix et du point de vue, de la focalisation qui change au long du récit, jeu qui se reflète aussi dans les textes cible roumain et anglais; ainsi, Simenon s’avère un écrivain habile, voire prolifique.

Les deux versions, roumaine et anglaise, contiennent plusieurs procédés de traduction ; on recourt à l’emploi d’un modalisateur pour rendre un autre modalisateur « **peut-être** » ; « **poate** » ; « **perhaps** ». D’abord on peut remarquer que le point d’interrogation a été éliminé du texte cible roumain et remplacé par un point. La phrase « **Il ne devait pas avoir perdu entièrement la conscience car il savait qu’il était dans un train** » est rendue par une phrase introduite par la conjonction « **dacă** » qui introduit une subordonnée de condition « **Dacă nu adormise de-a binelea, căci știa că se află într-un tren** ». Ici nous avons affaire à une modulation, car on change le point de vue par la conjonction subordinative « **dacă** ». Le point et virgule (;) est remplacé par un tiret en roumain. La phrase « **et l’odeur de suie qui se mélangeait à celle de ses vêtements mouillés** » est rendue par une transposition, où une phrase subordonnée complément du nom est transposée par un participe passé « **amestecat cu cel al hainelor sale ude** ».

Dans le texte cible anglais le verbe « **s’assoupir** » est rendu par un verbe phrasal (*phrasal verb*) « **to doze off** » signifiant « **to start to sleep, especially during the**

day and without intending to ». Le texte cible anglais procède à une traduction littérale dans la première partie du fragment, respectant les signes de ponctuation, le point d'interrogation et le point et virgule du texte source, sans opérer aucune modification du point du style. En revanche, la dernière partie de la phrase s'éloigne du texte original, le traducteur opérant une adaptation, une transposition et une modulation en même temps :

Texte source : « **cela ne se situait plus très bien dans l'espace, ni surtout dans le temps** »

Texte cible anglais : « **it was no longer very clearly situated in space, let alone in time** »

Le traducteur ajoute un participe passé et un adjectif ce qui change complètement le sens de la phrase ; « **ni surtout dans le temps** » est transposé par « **let alone in time** », donc un adverbe de négation + adverbe de manière transposés en participe passé + adjectif. C'est aussi une modulation, car le point de vue est changé :

II. Dans le texte cible roumain du deuxième fragment le traducteur a choisi plusieurs procédés de traduction. On remarque une explicitation dans la deuxième phrase « **o senzație mult mai vagă** », le traducteur ajoutant le terme « **o senzație** » pour expliciter l'adjectif « **plus vague** ». On observe aussi la présence de l'adverbe de négation « **nu** » dans le texte cible roumain, adverbe qui renforce la réponse. Dans la troisième phrase on remarque une modulation et une transposition, la phrase est totalement adaptée ; « **Il ne se sentait pas tout à fait dans sa peau** » est rendue par « **Avea un fel de stinghereală** » à la place de « **Nu se simțea în pielea sa** » ; la phrase est totalement bouleversée, modulée et transposée, reconstruite en quelque sorte, même si le traducteur réussit à offrir une équivalence, le terme « **stinghereală** » renvoie à l'idée de « **ne pas se sentir à l'aise, dans sa peau** », mais il suppose plutôt l'idée « **d'embarras, d'embarrasser, de déranger, d'incommoder une personne, de gêner, de se gêner d'une personne** », ou de « **se sentir embarrassé dans la présence d'une personne** ». Une solution possible, que nous voulons proposer, aurait été : « **Nu se simțea în largul său** ».

La dernière phrase « **Et d'abord, ces trois derniers jours, il avait trop bu, parce que c'était nécessaire, mais sans plaisir** » rendue par « **Întîi și întîi, în ultimele trei zile, băuse prea mult, pentru că fusese necesar, fără să-i facă plăcere** » ; le texte cible roumain comporte une omission, le terme « **mais** » n'est pas rendu en roumain par « **dar** » ; « **sans plaisir** » est transposé en « **fără să-i facă plăcere** », une construction composée d'une préposition + nom est transposée en une construction qui comprend préposition + verbe (prédicat) + nom.

Le texte cible anglais emploie un terme plus fort pour « **triste** » : « **depressed** » ; le terme « **triste** » signifie « **abattu, morne, maussade, morose, saturnien, sombre,**

taciturne, mélancolique, accablé, affligé, attristé, découragé, malheureux » et « **depressed** » signifie « déprimé, depressif ». On remarque aussi que l'adverbe « **d'abord** », qui signifie « **premièrement** », est rendu par l'adverbe « **anyway** » qui signifie « **de toute manière, de toute façon** », au lieu d'être rendu par « **first of all** », ce qui serait une équivalence dans la traduction ; on remarque aussi que le traducteur utilise simultanément une modulation et une transposition, la phrase « **parce que c'était nécessaire, mais sans plaisir** » étant rendue par « **not with any pleasure but out of necessity** » où la construction pronom démonstratif neutre (ce) + verbe à l'imparfait + adjectif est transposée en adverbe de négation + préposition + adjectif indéfini + nom. En ce qui concerne la traduction des temps verbaux, on observe que l'imparfait du texte source est rendu par l'imparfait en roumain, mais en anglais il est rendu soit par le Past Tense Simple, soit par le Past Tense Continuous pour les verbes duratifs. Le plus-que-parfait du texte source est rendu par le plus-que-parfait en roumain et par le Past Perfect Simple en anglais.

III. Le dernier fragment d'introspection psychologique qu'on a choisi mélange le discours indirect avec le discours direct. Cette alternance est maintenue dans les deux versions, roumaine et anglaise. On remarque l'addition de l'adverbe modalisateur « **poate** » dès la première phrase, modalisateur qui marque une phrase interrogative construite par l'inversion du sujet en français. De plus, le terme « **idée** » est rendu par « **închipuire** », qui est éloigné du mot « **idée** » ; le terme « **închipuire** » suggère l'idée de « fantasme, fantaisie, illusion, hallucination, mirage, fantasmagorie », terme qui est éloigné du mot « **idée** ».

La ponctuation est changée, le point d'interrogation est remplacé par point dans le texte cible roumain. De plus, la phrase est reprise avec minuscule en français. Dans le texte cible roumain la phrase est écrite avec majuscule parce qu'elle est marquée comme phrase nouvelle. De même, la phrase « **Ne prends pas froid** » qui se termine dans le texte source par un point, dans le texte cible roumain est transposée par point d'exclamation. Dans la traduction de cette phrase on a procédé à une modulation puisque la phrase affirmative est transformée dans une phrase impérative. « **La Chambre de Commerce** » – qui est une institution – est rendue par « **cei de la Camera de Comerț** », une explicitation dans le texte cible roumain. En reste, le traducteur du texte cible roumain recourt à une traduction littérale. On remarque aussi une modulation à la fin du fragment où la phrase complément du nom est remplacée par une subordonnée circonstancielle de cause:

Texte source : « **Même leurs discussions, qui portaient presque toutes sur de nouveaux procédés scientifiques, ne l'avaient pas intéressé** »

Texte cible roumain : « **Nici discuțiile lor nu-l interesaseră, căci aproape toate se refereau la noi procedee științifice** ».

Dans la version anglaise, le traducteur utilise le procédé de la traduction littérale. On remarque seulement la présence d'une construction verbale (*phrasal verb*) – « **to have to do with** » dans la phrase « **all had to do with ...** » employée dans la traduction de la phrase « **leurs discussions, qui portaient presque toutes sur...** », et une explicitation, « **la pluie** » étant rendu par « **unending rain** ».

Analyse des fragments du roman *MAIGRET À VICHY*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>I. « Pourquoi se tracassait-il? Il était ici pour se reposer et pour nettoyer son organisme, selon l'expression du docteur Rian. Au fait, c'était demain qu'il devait voir le docteur et, pour une demie-heure, il ne serait qu'un patient préoccupé de son foie, de son estomac, de sa rate, de sa tension artérielle et de ses vertiges.</p> <p>Quel âge avait Lecœur? À peine cinq ans de moins que lui. Dans cinq ans, Lecœur, lui aussi, commencerait à penser à la retraite et à se demander ce qu'il ferait alors de ses journées ».</p> <p>p. 150–151</p>	<p>« De ce se frământa atît? Era acolo la odihnă și ca să-și curețe organismul, cum spusese doctorul Rian. A doua zi chiar trebuia să se prezinte la medic și, timp de jumătate de oră, avea să fie doar un pacient preocupat de ficat, stomac, splină, de tensiunea arterială și de amețeli.</p> <p>Ce vîrstă avea Lecœur ? Era cu vreo cinci ani mai tînăr decît dînsul. Peste cinci ani, Lecœur va începe și el să se gîndească la pensie și să se întrebe cu ce își va umple atunci timpul ».</p> <p>p.164–165</p> <p>Modulation contraire négative + Explicitation+ Transposition + Traduction littérale</p>	<p>« Why should he worry? He was here for a rest, for a thorough clean-out of his system, to use Doctor Rian's phrase. In fact, he had an appointment with the doctor for tomorrow, and then for half an hour at least, he would be just another patient, preoccupied with his digestion, his liver, his pulse rate, his blood pressure, and his fits of giddiness.</p> <p>How old was Lecœur? Barely five years younger than himself. In five years'time Lecœur too would be thinking about retirement, and wondering what on earth he would find to do with himself when the time came ».</p> <p>p. 154</p> <p>Modulation+ Adaptation + Transposition + Traduction littérale</p>
<p>II. « Il se plaignait parfois, à Paris, de ne plus retrouver certaines sensations dont il gardait la nostalgie : une bouffée d'air tiédi par le soleil sur la joue, le jeu de lumière dans les feuilles ou sur le gravier, le crissement de celui-ci sous les pas de la foule et même le goût de la poussière...</p> <p>Ici, le miracle se produisait. Alors qu'il pensait à son entretien avec Lecœur, il se sentait comme enveloppé</p>	<p>« La Paris, se plîngea cîteodată că nu mai regăsea unele senzații, căroră le păstrase o amintire nostalgică : o pală de aer încălzit de soare pe obraz, jocul luminii printre frunze sau pietriș, scîrțîitul acestuia din urmă sub pașii mulțimii și chiar gustul prafului...</p> <p>Miracolul se petrecea însă la Vichy. În timp ce se gîdea la discuția cu Lecœur, se simțea parcă învăluit de ambianța locului și nu-i scăpa</p>	<p>« Sometimes in Paris he would feel a twige of nostalgia for half-forgotten sensory experiences: a puff of wind, warmed by the sun, against his cheek, the play of light among leaves or on a gravel path, the crunch of gravel under running feet, even the taste of dust.</p> <p>And here, miraculously, they all were. While reflecting on his meeting with Lecœur, he was at the same time basking in his surroundings, savoring every little thing.</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>dans l'ambiance et rien de ce qui se passait autour de lui ne lui échappait.</p> <p>Pensait-il vraiment ? Rêvassait-il ? On voyait passer des familles, comme partout, mais les couples d'âge mûr étaient plus nombreux.</p> <p>Parmi les solitaires, étaient-ce les hommes ou les femmes qui dominaient ? Les femmes, surtout les vieilles, avaient tendance à s'agglomérer. On les voyait arranger les chaises en cercles de six, de huit et elles se penchaient les unes vers les autres avec l'air d'échanger des confidences alors qu'elles ne se connaissaient que de quelques jours.</p> <p>p. 47-48</p>	<p>nimic din ce se întâmpla în jur. Gîndea ? Visa cu ochii deschiși ? Printre cei care treceau puteai vedea familii, ca peste tot, dar cele mai numeroase erau cuplurile în vîrstă.</p> <p>Dintre cei singuri, cei mai mulți erau oare bărbați sau femei ? Femeile, mai ales cele bătrîne, aveau tendința să se strîngă la un loc. Le vedeai cum își aranjau scaunele în cercuri de șase, de opt, și se aplecau unele spre altele, lăsînd impresia că-și fac confidențe, deși se cunoșteau doar de cîteva zile.</p> <p>p. 51</p> <p>Explicitation + Modulation au niveau syntaxique + Traduction littérale</p>	<p>Was he really deep in thought, or just day-dreaming? They were small family groups to be seen here and there, as there are everywhere, but in this place the proportion of the elderly couples was greater.</p> <p>And what about the solitary figures in the crowd? Were there more men than women? Women, especially old women, tend to be gregarious. They could be seen arranging their chairs in little groups of six or eight, leaning forward as though to exchange confidences, although they had probably known one another not more than a few days.</p> <p>p. 48-49</p> <p>Modulation + Transposition</p>

I. Le texte cible roumain du premier fragment choisi du roman *Maigret à Vichy* présente des transpositions : « **Il était ici pour se reposer** », « **Era acolo la odihnă** » où le verbe à l'infinitif « **se reposer** » est rendu par un nom dans le texte cible roumain ; la deuxième transposition observée se trouve dans la seconde partie de la même phrase, « **selon l'expression du docteur Rian** » rendue en roumain « **cum spusese doctorul Rian** », où le nom « **selon l'expression** » est rendu par une proposition subordonnée consécutive. On observe aussi un type spécial de modulation, le contraire négatif : « **il ne serait qu'un patient** », « **avea să fie doar un pacient** » où une proposition négative restrictive est transformée dans une proposition affirmative restrictive. La phrase « **À peine cinq ans de moins que lui** » est rendue en roumain à l'aide d'une modulation et d'une explicitation en même temps « **Era cu vreo cinci ani mai tînăr decît dînsul** » : le traducteur ajoute le verbe « **être** » à l'indicatif imparfait dans le texte cible roumain, « **era** », pour rendre la phrase plus explicite. En même temps, l'adverbe « **de moins** » est rendu à l'aide d'une modulation dans le texte cible roumain par « **mai tînăr** » au lieu de « **mai puțin** ». La dernière phrase présente elle aussi une modulation, la phrase « **ce qu'il ferait alors de ses journées** » est rendue en roumain par « **cu ce își va umple atunci timpul** ».

On observe dans le texte cible anglais des transpositions dans la traduction de la phrase « **Il était ici pour se reposer et pour nettoyer son organisme, selon l'expression du docteur Rian** », « **He was here for a rest, for a thorough clean-out of his system, to use Doctor Rian's phrase** » où les verbes à l'infinitif précédés par une préposition « **pour se reposer** » et « **pour nettoyer son organisme** » sont rendus par des noms : « **for a rest** » et « **for a thorough clean-out of his system** ». La phrase « **Quel âge avait Lecoeur ?** » est rendue elle aussi par une modulation, « **How old was Lecoeur ?** », modulation qui rend la phrase plus typique pour l'anglais. Dans ce cas la modulation est utilisée pour « *apriver* » le texte, pour conduire le texte cible vers le lecteur anglais. Le traducteur anglais emploie dans ce cas une traduction annexionniste. Dans cette phrase il y a aussi une modulation, le terme « **organisme** » est rendu par « **system** » et on observe aussi que le traducteur a ajouté un adjectif « **thorough** », l'équivalent de l'adjectif « **minutieux** » en anglais, qui n'existe pas dans le texte source. Dans la dernière partie de la phrase il y a aussi une transposition, « **selon l'expression du docteur Rian** » rendue par « **to use Doctor Rian's phrase** », où la préposition « **selon** » est transposée dans un verbe à l'infinitif « **to use** ». On observe aussi des modulations dans la traduction de la phrase « **préoccupé de son foie [...] de ses vertiges** », « **preoccupied with his digestion, his liver, [...] and his fits of giddiness** », le terme « **ses vertiges** » étant rendu par une modulation qui a le rôle d'explicitation, « **his fits of giddiness** » ; « **with his digestion** » est une addition dans la version cible anglaise. La phrase « **À peine cinq ans de moins que lui** » contient une adaptation : « **Barely five years younger than himself** ». Le texte cible anglais contient une modulation dans la dernière phrase « **à se demander ce qu'il ferait alors de ses journées** », « **wondering what on earth he would find to do with himself** » et une adaptation « **when the time came** », phrase qui n'existe pas dans le texte source et qui est ajoutée par le traducteur anglais pour rendre la phrase plus explicite. L'expression « **what on earth** » donne une nuance de pessimisme au texte cible anglais, nuance qui ne se retrouve pas dans le texte source qui est plus vague, plus neutre.

II. Le texte cible roumain du deuxième fragment choisi présente, en général, une traduction littérale accompagnée d'une explicitation :

Texte source : « **Ici, le miracle se produisait** »

Texte cible roumain : « **Miracolul se petrecea însă la Vichy** »

On observe aussi une modulation, le traducteur roumain y ajoute « **printre cei care** » au lieu de traduire « **se vedeau familii care treceau** » ou « **puteai vedea familii care treceau** ».

Le texte cible anglais commence par une omission, le traducteur anglais a omis de traduire « **Il se plaignait** ». La phrase contient une modulation au niveau syntaxique dans le texte cible roumain et anglais :

Texte source : « **Il se plaignait parfois, à Paris [...]** »

Texte cible roumain : « **La Paris, se plîngea câteodată [...]** »

Texte cible anglais : « **Sometimes in Paris [...]** ».

Les deux phrases interrogatives sont liées dans le texte cible anglais par la conjonction de coordination « **ou** » ; on observe aussi une modulation, le verbe « **penser** » est rendu en anglais par « **to be deep in thought** ». La phrase « **rien de ce qui se passait autour de lui ne lui échappait** » est rendue à l'aide d'une adaptation « **savoring every little thing** ».

Dans la traduction de la phrase « **On voyait passer des familles, comme partout, mais les couples d'âge mûr étaient plus nombreux** » on remarque des modulations de la syntaxe, la phrase à la voix active est transformée dans une construction passive ; on observe aussi une addition, « **small [family] groups** » et « **the proportion** » : « **They were small family groups to be seen here and there, as there are everywhere, but in this place the proportion of the elderly couples was greater** ». La phrase « **Parmi les solitaires, étaient-ce les hommes ou les femmes qui dominaient ?** » est rendue à l'aide d'une modulation « **And what about the solitary figures in the crowd? Were there more men than women?** » où l'on remarque le style direct, le traducteur faisant appel à la fonction phatique de la langue pour s'adresser au lecteur : « **and what about...** ». On observe aussi que la phrase du texte source français est découpée en deux phrases dans le texte cible anglais. La phrase « **Les femmes, surtout les vieilles, avaient tendance à s'agglomérer** » est rendue à l'aide d'une transposition, « **avaient tendance à s'agglomérer** » traduite « **tend to be gregarious** » où le verbe à l'infinitif « **s'agglomérer** » est transposé dans un adjectif « **gregarious** » – « **Women, especially old women, tend to be gregarious** ».

Dans la dernière phrase il y a des additions – « **little** », « **probably** », et des modulations, « **cercles** » traduit par « **groups** » ; la phrase à la voix active est transformée dans une construction passive.

4.4.6. Traduction des monologues intérieurs

Analyse des fragments du roman *MAIGRET À VICHY*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« S'il s'était rendu lui-même chez les commerçants,	« Dacă s-ar fi dus el însuși la negustori, Maigret ar fi	« Had Maigret personally questioned the shopkeepers,

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>Maigret aurait posé des questions qui les auraient probablement étonnés.</p> <p>[...]</p> <p>Il fallait remonter à plus de quinze ans pour lui trouver un contact personnel avec un être humain : l'homme qui venait une ou deux fois par semaine dans son appartement de la rue Notre-Dame-de-Lorette.</p> <p>Peut-on vivre tant d'années sans se laisser aller à des confidences, sans tout au moins exprimer à voix haute ce qu'on a sur le cœur ?</p> <p>On l'avait étranglée.</p> <p>– <i>Mais pourquoi ce soir-là ?</i> »</p> <p>p. 77–78</p>	<p>pus întrebări care probabil că i-ar fi mirat.</p> <p>[...]</p> <p>Trebuia să se întoarcă în urmă cu mai bine de cincisprezece ani ca să descopere un contact personal cu o ființă omenească : bărbatul care venea o dată sau de două ori pe săptămână în apartamentul ei de pe strada Notre-Dame-de-Lorette.</p> <p>Poți trăi atîția ani fără să ajungi uneori la confidențe, fără măcar să exprimi cu glas tare ce ai pe suflet ?</p> <p>Fusese sugrumată.</p> <p><i>Dar de ce în seara aceea ? »</i></p> <p>p. 84–85</p> <p>Traduction littérale + Modulation de la voix</p>	<p>they would probably have been amazed at the things he wanted to know.</p> <p>[...]</p> <p>It was necessary to go back fifteen years to find evidence of any kind of personal relationship with another human being who used to visit her once or twice a week in her apartment in Rue Notre-Dame-de-Lorette.</p> <p>Was it possible that she could have lived all those years without ever feeling the need to unburden herself to anyone, to speak her thoughts aloud?</p> <p>Someone had strangled her.</p> <p>“But why that night in particular?” »</p> <p>p. 79–80</p> <p>Modulation explicative + Adaptation + Transposition + Explication + Emprunt + Traduction littérale</p>

Le texte cible roumain est une traduction littérale sauf la modulation de la voix de la phrase « **On l'avait étranglée** » qui est rendue par « **Fusese sugrumată** » où le traducteur a changé la voix active dans la voix passive, le pronom indéfini « **on** » n'ayant pas d'équivalent en roumain. On remarque plusieurs procédés de traduction utilisés par le traducteur dans le texte cible anglais. La phrase « **S'il s'était rendu lui-même chez les commerçants** » est rendue par une adaptation, le verbe « **se rendre** » est traduit par « **to question** », un verbe du registre juridique : « **Had Maigret personally questioned the shopkeepers** ».

Dans la traduction de la phrase « **sans se laisser aller** » on remarque une modulation explicative « **without ever feeling the need** » ; la structure « **à des confidences** » est rendue à l'aide d'une transposition, où le nom précédé par préposition est transposé dans un verbe « **to unburden herself to anyone** » ; la phrase suivante est aussi traduite à l'aide d'une transposition « **sans tout au moins exprimer à voix haute ce qu'on a sur le cœur** » est rendue « **to speak her thoughts aloud** », où la phrase complément d'objet direct « **ce qu'on a sur le cœur** » est rendue par un nom « **thoughts** ».

La traduction de la dernière phrase présente une addition qui joue le rôle d'explicitation : « *Mais pourquoi ce soir-là* », « *But why that night in particular* »,

le traducteur anglais ajoutant « **in particular** » pour expliciter la phrase. On observe aussi un emprunt, « **rue** Notre-Dame-de-Lorette ».

Analyse des fragments du roman *LE PENDU DE SAINT-PHOLIEN*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« Le problème le passionnait. Il se cherchait des excuses lui-même : « Amsterdam n'est pas si loin de Paris !... » Puis : « Bah ! De Brême, par le rapide, je serai de retour en treize heures... » p. 20	« Problema îl pasiona. Își căuta singur scuze : „Amsterdamul nu-i atît de departe de Paris!” Apoi: „ Eh ! De la Bremen, cu rapidul, în treisprezece ore sînt acasă...” » p.17 Équivalence + Traduction littérale	« The conundrum fascinated him. He kept finding excuses for his behavior. ‘Amsterdam isn’t that far from Paris...’ And then... ‘ So what ! I can take an express from Bremen and be back in thirteen hours.’ » p. 10–11 Explicitation + Modulation explicative + Adaptation + Traduction littérale

Le texte cible roumain présente une traduction littérale et une équivalence au niveau de la traduction des interjections, « **Bah !** » est rendue par « **Eh !** » en roumain. On remarque aussi la préférence du traducteur anglais de rendre les interjections par des adaptations, « **Bah !** » devient « **So what !** » dans le texte cible anglais. Le mot « **le problème** » est traduit par une modulation explicative, « **the conundrum** »³⁰⁰ qui signifie « **problème difficile** ». Le texte cible anglais présente une explicitation, le traducteur anglais y ajoute « **for his behaviour** » :

Texte source : « **Il se cherchait des excuses lui-même** »

Texte cible anglais : « **He kept finding excuses for his behavior** »

Fragments analysés du roman *SIGNÉ PICPUS*³⁰¹

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
Il est littéralement étalé au fond du taxi. Ses yeux sont clos. Non, pas tout à fait. Juste assez pour ne voir le paysage que comme des hachures de verdure mouillée qui s'égoutte.	Se întinsese pur și simplu pe bancheta din spate a taxiului. Avea ochii închiși. Nu, nu chiar. Doar atît cît să vadă peisajul ca niște frînturi de verdeață umedă din care se scurgea apa.	He is literally slumped in the back of a taxi. His eyes are closed. No, not shut. Just closed enough for him too see the passing landscape as a blur of wet, dripping foliage. He smokes his pipe. He turns

³⁰⁰ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/conundrum>

³⁰¹ Simenon, Georges, *Signé Picpus*, Éditions Rencontre, *Œuvres Complètes*, Paris, 1968; *Picpus*, Polirom, Iași, 2007, traduit du français par Nicolae Constantinescu; *Signed, Picpus*, Penguin Books, Penguin Group, 2015, traduit du français par David Coward.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>Il fume sa pipe... Il rêve... Il joue un étrange jeu où les êtres sont des pions et où il met patiemment chaque pion à sa place...</p> <p>Car si simple !... Et si compliqué tout ensemble !... S'il n'y avait pas eu cet imbécile pour tout embrouiller...</p> <p>[...]</p> <p>À chaque ornière, Maigret sursaute et sa pipe tremble entre ses dents, mais il ne perd pas le fil du discours qu'il va leur tenir, là-bas, dans son bureau du quai des Orfèvres, quand tout le monde, quand tous les pions seront réunis...</p> <p>[...]</p> <p>» Quelle belle organisation que la sienne ! Il a des complices, et cependant on ne le voit jamais avec personne ! Nul n'est reçu dans son appartement de la rue Notre-Dame-de-Lorette, où il est un modèle de rentier riche.</p> <p>» À Morsang, au Beau-Pigeon, c'est un pêcheur ardent qui ne s'occupe pas des clients...</p> <p>» Il pêche le brochet... Il le pêche dans les hautes herbes de la rive gauche, où il disparaît aux regards...</p> <p>p. 135–137</p>	<p>Trăgea din pipă. Visa. Juca un joc ciudat, în care oamenii erau pioni și așeza cu răbdare fiecare pion la locul lui.</p> <p>Era atât de simplu! Și atât de complicat în același timp! Dacă n-ar fi fost idiotul ăla să încurce totul...</p> <p>[...]</p> <p>La fiecare zdruncinătură, Maigret tresărea și pipa îi tremura între dinți, dar nu pierdea firul discursului pe care urma să-l rostească în fața lor, la biroul lui de la Poliția Judiciară, când toată lumea, când toți pionii vor fi adunați la un loc.</p> <p>[...]</p> <p>„Ce organizație și-a făcut ! Are complici și totuși nu-i văzut niciodată cu nimeni ! Nimeni nu vine în apartamentul lui din strada Notre-Dame-de-Lorette, unde e un model de rentier bogat. La Morsang, la <i>Beau Pigeon</i> e un pescar pasionat care nu-i bagă în seamă pe ceilalți clienți. Pescuiește știuci. Și le pescuiește din iarba înaltă de pe malul stîng, unde nu poate fi văzut...”</p> <p>p. 183–184</p> <p>Explicitation + Modulation explicative + Traduction littérale</p>	<p>things over in his mind. He plays a strange game in which human beings are counters and each has to be put in its proper place.</p> <p>It's really quite simple! But also very complicated at the same time! Damn that nuisance Mascouvin for being a fly in the ointment!</p> <p>[...]</p> <p>So simple! ...</p> <p>[...]</p> <p>With every bump and rut, Maigret is shaken, and his pipe twitches between his teeth, but he does not lose the thread of what he intends to say to them later, in his office on Quai des Orfèvres, when all of them, all the counters, are assembled...</p> <p>[...]</p> <p>'My, my! What a set-up he created! He has accomplices and yet he is never seen to associate with anyone ! No one comes to his apartment in Rue Notre-Dame-de-Lorette, where he is regarded as the very model of a rich man who does not have to work for a living...</p> <p>“At Morsang, at the Beau Pigeon, he is a keen angler who does not mix with the other guests...</p> <p>‘He fishes for pike... He fishes for them in the tall reeds on the left bank, where he is hiding from view...’</p> <p>p. 155–157</p> <p>Emprunt + Modulation + Traduction littérale</p>

I. Dans le texte cible roumain du premier fragment choisi on observe une modulation, la phrase « **Juste assez pour ne voir le paysage que comme des hachures de verdure mouillée qui s'égoutte** » est rendue en roumain à l'aide de la modulation – « **Doar atât cît să vadă peisajul ca niște frînturi de verdeață umedă din care se scurgea apa** ». Le même procédé, la modulation, est utilisé pour traduire cette phrase en anglais : « **Just closed enough for him too see the**

passing landscape as a blur of wet, dripping foliage ». Le syntagme « **Quai des Orfèvres** » est rendu en roumain à l'aide d'une explication, « **Poliția Judiciară** » ; « **dans son bureau du quai des Orfèvres** » – « **la biroul lui de la Poliția Judiciară** ». On observe aussi une modulation explicative et une addition en même temps, le participe passé « **réunis** » est rendu par « **adunați la un loc** », le traducteur roumain ajoutant « **la un loc** » pour expliciter la phrase.

Dans le texte cible anglais, à part la modulation que nous avons repérée au début du fragment, il y a une autre dans la traduction du mot « **pion** » qui est rendu en anglais par « **counter** » qui signifie « petit objet utilisé pour marquer la place d'un joueur dans les jeux qui se jouent sur tables de jeu », conformément au *Dictionnaire Cambridge et Merriam Webster*. On constate aussi des emprunts dans le texte cible anglais, « **rue** » et « **quai** » : « **Rue (Notre-Dame-de-Lorette)** », « **Quai (des Orfèvres)** ».

On observe aussi une omission au début du fragment, la phrase « **Il rêve** » est omise du texte cible anglais. De même, la phrase « **Car si simple !** », qui est elliptique de verbe, est rendue par une modulation, « **It's really quite simple!** », le traducteur anglais ajoutant le verbe « **to be** » et le pronom « **it** », « **it's** », et l'adverbe « **really** ». L'adverbe « **si** » est rendu par « **quite** » qui signifie « **assez** ». La conjonction qui introduit une subordonnée de cause, « **car** », est omise du texte cible anglais, donc l'idée de causalité n'est plus rendue dans la version anglaise. La phrase est reprise dans le texte cible anglais après un autre fragment : « **So simple !** ».

Texte source : « **Car si simple !... Et si compliqué tout ensemble !... S'il n'y avait pas eu cet imbécile pour tout embrouiller...** »

Texte cible anglais : « **It's really quite simple! But also very complicated at the same time! Damn that nuisance Mascouvin for being a fly in the ointment!**

[...]

So simple! ... »

La traduction de la phrase « **Il le pêche dans les hautes herbes de la rive gauche où il disparaît aux regards...** » contient deux modulations : « **les hautes herbes** », « **tall reeds** », « **reed** » signifiant « **roseau** » en français, et « **il disparaît** » est rendu par « **he is hiding** » : « **He fishes for them in the tall reeds on the left bank where he is hiding from view...** ». On observe une interjection ajoutée dans le texte cible anglais, « **my, my** » qui appartient au registre familier. Ici le traducteur anglais fait une interférence entre les registres, Maigret s'adressant dans son monologue intérieur au juge. La phrase « **S'il n'y avait pas eu cet imbécile pour tout embrouiller...** » contient des adaptations, l'expression « **s'il n'y avait pas eu** » est rendue par une exclamation « **damn** » et le verbe « **embrouiller** » est rendu par une expression « **to be a fly in the ointment** ». On remarque aussi une transposition, le

verbe à l'infinitif est remplacé par une proposition participe de cause (*participle clause*) : « **Damn that nuisance Mascouvin for being a fly in the ointment!** »

4.4.7. Traduction des déductions-introspections

Fragments analysés du roman *MAIGRET À VICHY*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>I. « Ce soir-là, on jouait <i>La Tosca</i> au théâtre du Grand Casino. Les femmes ne sont-elles pas plus fêrues que les hommes d'opéra italien ?</p> <p>– Pourquoi n'irais-tu pas sans moi?... La cure me fatigue... J'en profiterai pour me coucher de bonne heure...</p> <p>Quel renseignement voulait-il obtenir d'Hélène Lange et pourquoi celle-ci refusait-elle obstinément de parler ?</p> <p>Était-il entré dans la maison avant elle, forçant une serrure facile, et avait-il fouillé le contenu des meubles avant sont arrivée ?</p> <p>Ne l'avait-il rejointe, au contraire, qu'au moment où elle était de retour chez elle, et son crime était-il déjà commis quand il avait mis le logement en désordre ? »</p> <p>p. 122</p>	<p>« În seara aceea, la teatrul de la Grand Casino se juca <i>Tosca</i>. Nu sînt femeile mai pasionate decît bărbații după opera italiană ?</p> <p>– De ce nu te-ai duce singură ? Cura mă obosește. Voi profita ca să mă culc mai devreme...”</p> <p>Ce informație dorea să obțină de la Hélène Lange și de ce aceasta refuza cu încăpăținare să vorbească ?</p> <p>Intrase oare în casă înaintea ei, forțînd broasca de la ușă, și căutase în toate mobilele înainte ca ea să se întoarcă ? Sau venise abia după ce femeia ajunsese acasă, comisese crima și apoi scotocise peste tot ? »</p> <p>p.133–134</p> <p>Modulation + Transposition + Modulation au niveau syntaxique + Emprunt + Traduction littérale</p>	<p>« On the night of the murder, <i>Tosca</i> was being performed in the theater of the Grand Casino. Is it not a well-known fact that women are generally more partial than men to Italian grand opera ?</p> <p>“Why don't you go without me?... I feel rather tired at the end of the day... the treatment... I'd be glad of the chance of an early night...”</p> <p>What was it he wanted to find out from Hélène Lange, which she had so stubbornly refused to tell him?</p> <p>Had he reached the house before her, forcing the flimsy lock, and searching through drawers and cupboards, while she was still at the concert? Or had he followed her home, strangled her, and searched the apartment afterward, throwing everything in the confusion on the floor? »</p> <p>p. 125</p> <p>Explicitation + Modulation au niveau syntaxique + Adaptation + Emprunt + Modulation</p>
<p>II. « Si même, il se laissait arrêter, pourquoi parlerait-il ? Cela ne changerait rien à son geste, à la décision des jurés. Pour eux, il était un étrangleur, et les étrangleurs n'inspirent jamais l'indulgence, encore moins la sympathie, quelle que soit leur histoire ».</p>	<p>« Și chiar dacă s-ar fi lăsat arestat, de ce-ar fi vorbit ? Asta n-ar fi schimbat cu nimic fapta lui sau hotărîrea juraților. Pentru ei, era un sugrumător, iar sugrumătorii nu inspiră niciodată indulgență, cu atît mai puțin simpatie, indiferent de povestea lor ».</p> <p>p. 164</p>	<p>« Even if he did not resist arrest, was there any reason why he should talk? It would not mitigate his crime, nor carry any weight with a jury. To them, he would be just another strangler, and, whatever the provocation, in such a case leniency, still less pity, was not to be hoped</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
p. 150	Traduction littérale + Transposition	for ». p. 154 Modulation + Adaptation
III. « C'était peut-être cet hôtel que l'homme habitait, ou l'hôtel voisin, ou encore le Pavillon Sévigné, près du pont Bellerive ». p. 151	« Poate că locuia acolo bărbatul, sau în hotelul de alături, sau în Pavilionul Sévigné, lângă podul Bellerive ». p.165 Traduction littérale	« This hotel, or the one next to it, was perhaps where the man was staying. If not, then he was probably at the Pavillon Sévigné , next to the Pont Bellerive ». p. 155 Emprunt + Modulation+ Traduction littérale

I. Le texte cible roumain du premier fragment est une traduction littérale, à côté d'une transposition, la construction préposition + pronom tonique « **sans moi** » est rendue par un adjectif, « **singură** » et d'une modulation, le syntagme « **une serrure facile** » est rendu en roumain par « **broasca de la ușă** », le terme « **facile** » étant omis. Il y a aussi une modulation au niveau syntaxique dans la première phrase, l'ordre des mots dans la phrase est renversé :

Texte source : « **Ce soir-là, on jouait *La Tosca* au théâtre du Grand Casino** »

Texte cible roumain : « **În seara aceea, la teatrul de la Grand Casino se juca Tosca** ».

Le texte cible anglais commence par une explicitation : « **On the night of the murder, *Tosca* was being performed in the theater of the Grand Casino** », le traducteur anglais opérant une addition pour expliciter la phrase : « **On the night of the murder** ». Dans la même phrase il y a aussi un emprunt, « **Grand Casino** », emprunt qui se retrouve dans le texte cible roumain aussi. Le traducteur anglais préfère traduire la construction « **ce soir-là** » par « **on the night of the murder** » que par « **on that night** » pour expliciter la phrase pour le lecteur anglais. La traduction de la phrase « **Les femmes ne sont-elles pas plus férues que les hommes d'opéra italien ?** » est rendue par « **Is it not a well-known fact that women are generally more partial than men to Italian grand opera ?** » phrase qui contient aussi une modulation, « **a well-known fact** », ajoutée par le traducteur anglais.

On observe aussi une modulation au niveau syntaxique dans la traduction de la phrase « **– Pourquoi n'irais-tu pas sans moi ?... La cure me fatigue... J'en profiterai pour me coucher de bonne heure...** », l'ordre des mots étant renversé dans le texte cible anglais « **Why don't you go without me?... I feel rather tired at the end of the day... the treatment... I'd be glad of the chance of an early night...** ». La phrase contient aussi des modulations, « **at the end of the day** », « **I'd be glad of the chance** ».

La traduction de la phrase « **Quel renseignement voulait-il obtenir d'Hélène Lange et pourquoi celle-ci refusait-elle obstinément de parler ?** » par « **What was it he wanted to find out from Hélène Lange, which she had so stubbornly refused to tell him?** » contient une modulation, « **et pourquoi celle-ci** » qui est rendue « **which she** », donc une phrase indépendante, introduite par la conjonction de coordination « **et** » est transformée dans une phrase subordonnée, introduite par le pronom relatif « **which** ». La traduction de la phrase « **Était-il entré dans la maison avant elle, forçant une serrure facile, et avait-il fouillé le contenu des meubles avant sont arrivée ?** » contient une explication, le terme générique « **les meubles** » est rendu par « **drawers and cupboards** ». La même phrase contient aussi une adaptation, « **while she was still at the concert** » pour traduire « **avant son arrivée** ».

La traduction de la dernière phrase contient plusieurs modulations, « **Ne l'avait-il rejointe** » est rendue par « **Or had he followed her home** » ; « **et son crime était-il déjà commis** » rendue par « **strangled her** » ; « **quand il avait mis le logement en désordre** » rendue par « **and searched the apartment afterward, throwing everything in the confusion on the floor** ».

II. Le texte cible roumain de ce fragment présente une traduction littérale et une transposition, la phrase subordonnée « **quelle que soit leur histoire** » est rendue par un adverbe suivi d'une préposition, « **indifferent de povestea lor** », tandis que dans le texte cible anglais on trouve des modulations : « **Even if he did not resist arrest, was there any reason why he should talk?** » pour rendre la phrase « **Si même, il se laissait arrêter, pourquoi parlerait-il ?** », où le verbe « **se laisser** » est rendu par « **not to resist** ». La traduction de la phrase « **Cela ne changerait rien à son geste, à la décision des jurés** » contient des adaptations en anglais : – « **It would not mitigate his crime, nor carry any weight with a jury** ». La seconde partie de la dernière phrase comporte des adaptations dans le texte cible anglais : « **Pour eux, il était un étrangleur, et les étrangleurs n'inspirent jamais l'indulgence, encore moins la sympathie, quelle que soit leur histoire** » – « **To them, he would be just another strangler, and, whatever the provocation, in such a case leniency, still less pity, was not to be hoped for** ».

III. Le texte cible roumain du dernier fragment présente une traduction littérale.

Le texte cible anglais présente des emprunts « **pavillon** », « **pont** », et une modulation « **C'était peut-être cet hôtel que l'homme habitait** », « **This hotel, or the one next to it, was perhaps where the man was staying** ». On remarque aussi un découpage différent de la phrase du texte source dans le texte cible anglais :

Texte source : « **C'était peut-être cet hôtel que l'homme habitait, ou l'hôtel voisin, ou encore le Pavillon Sévigné, près du pont Bellerive** »

Texte cible anglais: « **This hotel, or the one next to it, was perhaps where the man was staying. If not, then he was probably at the Pavillon Sévigné, next to the Pont Bellerive** ».

4.4.8. Traduction des rapports de police

Analyse des fragments du roman *PIETR-LE-LETON*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>« Cela se traduisait en langage administratif par : « Le... novembre 19... à dix heures de relevée, le nommé Hans Johansson, né à Pskov, Russie, sujet estonien, sans profession, domicilié à Paris, rue du Roi-de-Sicile, après s'être reconnu coupable du meurtre de son frère Pietr Johansson, commis dans le train dit Étoile du Nord, le... novembre de la même année, s'est suicidé d'une balle dans la bouche peu après son arrestation, à Fécamp, par le commissaire Maigret, de la première brigade mobile. »</p> <p>« Le projectile, de calibre 6 mm, traversant la voûte palatine, s'est logé dans le cerveau. La mort a été instantanée. »</p> <p>« Le corps a été dirigé à toutes fins utiles sur l'Institut médico-legal qui en a délivré décharge. »</p> <p>p.216</p>	<p>« Iată cum au fost exprimate toate acestea în limbaj administrativ : În ziua de... noiembrie 19..., la ora zece seara, numitul Hans Johansson, născut la Pskov, Rusia, cetățean estonian, fără ocupație, domiciliat la Paris, strada Regele Siciliei, după ce a recunoscut că e vinovat de asasinarea fratelui său Pietr Johansson, comisă în trenul numit Steaua Nordului, în ziua de ... noiembrie a aceluiași an, s-a sinucis trăgându-și un glonț în gură la puțin timp după arestarea sa la Fécamp, de către comisarul Maigret de la Brigada I Mobilă. Glonțul, de calibrul de 6 mm, a traversat bolta palatină și s-a oprit în creier. Moartea a fost instantanee. Cadavrul a fost trimis spre autopsie la Institutul Medico-Legal, care a confirmat primirea ». »</p> <p>p.190</p> <p>Adaptation + Modulation + Explication + Traduction littérale</p>	<p>« In official language, the story ran: On – November 19 –, at 10 p.m., Hans Johansson, born at Pskov, Russia, of Estonian nationality, no occupation, resident in the rue du Roi-de-Sicile, Paris, having confessed to he murder of his brother, Pietr Johansson, killed in the North Star express on – November of the same year, took his own life by shooting himself in the mouth shortly after being arrested, at Fécamp, by Superintendent Maigret of No. 1 Flying Squad. The projectile, of 6 mm. calibre, passed through the roof of the mouth and lodged in the brain. Death was instantaneous. The body was transported, for the necessary formalities, to the Medico-Legal Institute, which delivered a receipt for it ». »</p> <p>p. 136–137</p> <p>Emprunt + Transposition + Explication + Équivalence+ Modulation + Traduction littérale</p>

Le texte cible roumain présente dès le début du fragment une adaptation, le syntagme « **sujet estonien** » étant rendu par « **cetățean estonian** » au lieu de « **supus estonian** », mais le terme « **cetățean** » est approprié dans ce contexte, car le terme est dans l'esprit de la langue roumaine ; en roumain, on emploie le terme « **citoyen britannique** », « **cetățean britanic** », même si l'on sait que la forme de gouvernement de la Grande Brétagne est celle de royaume et ses habitants sont des

« **sujets** ». Pour traduire la séquence « **après s'être reconnu coupable** » rendue par « **după ce a recunoscut că e vinovat** » le traducteur a utilisé une modulation, remplaçant l'infinitif passé du verbe « **reconnaître** » par l'indicatif passé composé de son équivalent en roumain. On remarque aussi l'addition du verbe « **être** » en roumain, « **după ce a recunoscut că e vinovat** ». La séquence « **s'est suicidé d'une balle dans la bouche** », « **s-a sinucis trăgându-și un glonț în gură** » est rendue par une explication, où le traducteur a ajouté un verbe au gérondif. De même, le traducteur utilise aussi la modulation rendant « **traversant** » par « **a traversat** », qui remplace le participe présent par l'indicatif passé composé.

On remarque dans le texte cible anglais, au début du fragment, une transposition – « **of Estonian nationality** », utilisée pour traduire le syntagme « **sujet estonien** » et un emprunt, « **resident in the rue du Roi-de-Sicile, Paris** » utilisé dans la traduction de la phrase « **domicilié à Paris, rue du Roi-de-Sicile** », le traducteur préservant l'adresse du texte source. La phrase « **s'est suicidé d'une balle dans la bouche** » rendue par « **took his own life by shooting himself in the mouth** » contient une addition, « **by shooting** », le traducteur a modifié la phrase en ajoutant le verbe « **to shoot** » au gérondif (*gerund*) pour rendre la phrase compréhensible. L'addition a le rôle d'explication. Le verbe au participe présent « **traversant** » est rendu en anglais par un verbe au passé composé, « **passed** » (Past Tense Simple). La phrase « **après s'être reconnu coupable du meurtre de son frère** », est rendue dans le texte cible anglais par une transposition, l'infinitif passé étant transformé dans une phrase participe (*participle clause*) : « **having confessed to he murder of his brother** ». On remarque aussi une transposition dans la traduction de la phrase « **peu après son arrestation** », « **shortly after being arrested** » où le nom « **arrestation** » est rendu par une phrase participe (*participle clause*), « **being arrested** ». Le syntagme « **le commissaire Maigret, de la première brigade mobile** » est rendu en anglais par une équivalence, « **Superintendent Maigret of No. 1 Flying Squad** », même si les grades militaires et de la police sont spécifiques pour chaque pays où ils fonctionnent, les obligations mentionnées dans les fiches de poste sont différentes dans chaque culture. Le terme « **la voûte palatine** » est rendu en anglais par une modulation, « **the roof of the mouth** », structure qui n'est pas spécialisée, comme le terme employé dans le texte source. Le traducteur anglais n'a pas respecté le registre de langue qui est un registre spécialisé dans le texte source, spécifique aux rapports de police rédigés dans un registre soutenu, contenant des termes spécialisés, caractéristiques pour les rapports criminalistiques.

La dernière phrase contient des modulations dans le texte cible roumain et anglais, « **a été dirigé** » étant rendu « **a fost trimis** » et « **was transported** » ; « **à toutes fins utiles** », qui est une tournure assez vague dans le texte source, est rendue par une modulation qui a le rôle d'explication en roumain, « **spre autopsie** ». Le texte

cible anglais utilise aussi une modulation, mais le sens vague de la construction du texte source est maintenu : « **for the necessary formalities** ».

4.4.9. Traduction de la fiche de police

Analyse des fragments du roman *LE PENDU DE SAINT-PHOLIEN*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« S'il avait vingt ans à cette époque, il a dû passer au conseil de révision ... Vous dites Klein, avec un K ?... » On retrouva la feuille 13, dans le dossier des réformés . Maigret copia des chiffres : <i>taille 1,55 m, tour de poitrine, 0,80...</i> Et la mention « <i>faiblesse des poumons</i> ». p. 133–134	« – Dacă avea douăzeci de ani, înseamnă că a trecut pe la comisia de recrutare... Ziceți Klein, cu K ?... Îl găsiră în fișa 13, din dosarul cu reformati. Maigret copie cifrele : <i>înălțime : 1,55 m ; circumferința pieptului : 0,88...</i> Și menționea : <i>sensibilitate pulmonară</i> ». p. 127 Transposition + Traduction littérale + Modulation	« 'If he was twenty years old at the time, he must have been seen by army medical board... Did you say Klein, with a K?' They found Form 13, in the 'registrant not acceptable' file , and Maigret copied down the information: <i>height 1.55 metres, chest .80 metres</i> , and a note mentioning ' weak lungs '. p. 96 Modulation + Transposition + Traduction littérale

Le texte cible roumain contient une transposition, la séquence « *sensibilitate pulmonară* » est rendue par « *faiblesse des poumons* » ; le nom « **poumons** » est transposé dans un adjectif « **pulmonară** ». On observe une addition dans le texte cible roumain, le pronom complément « **îl** », qui produit une modulation dans la phrase.

Le texte cible anglais contient une transposition, la séquence « **sensibilité des poumons** » est rendue par « **weak lungs** », où le nom « **sensibilité** » est transposé dans un adjectif. On remarque aussi une modulation « **in the 'registrant not acceptable' file** » – « **dans le dossier des réformés** ».

4.4.10. Traduction des constats de l'autopsie

Fragments analysés du roman *L'OMBRE CHINOIS*³⁰²

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « [...] Le médecin légiste faisait son rapport verbal. Couchet avait été atteint d'une balle dans la poitrine	« [...] Medicul legist își făcea procesul-verbal. Couchet primise un glonț în piept și, aorta fiind secționată, moartea	« The pathologist was making his verbal report. Couchet had been hit by a bullet in the chest, which had severed the aorta, and

³⁰² Simenon, Georges, *L'Ombre Chinoise*, Presses Pocket, Paris, 1976; *Umbra chinezească*, Polirom, Iași, 2008, traduit du français par Nicolae Constantinescu; *The Shadow Puppet*, Penguin Books, Penguin Group U.K/ U.S., 2014, traduit du français par Ros Schwartz.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
et l'aorte ayant été sectionnée, la mort avait été foudroyante. La distance entre l'assassin et sa victime pouvait être évaluée à trois mètres. Enfin, la balle était du calibre le plus courant : 6,35 mm ». p. 23–24	fusesse fulgerătoare. Distanța dintre asasin și victimă putea fi evaluată la trei metri. În sfârșit, glonțul avea un calibru cît se poate de curent : 6,35 mm ». p.22 Modulation + Traduction littérale	death had been instantaneous. The distance between the killer and his victim was estimated at three metres. And lastly, the bullet was of the most common caliber : 6.35 mm ». p. 14 Modulation + Traduction littérale
II. « D'abord la confirmation donnée par l'autopsie à la thèse du médecin légiste : le coup de feu avait été tiré à trois mètres environ et la mort avait été foudroyante. L'estomac du mort contenait une faible quantité d'alcool, mais pas d'aliments. Les photographes de l' Identité judiciaire , qui travaillaient dans les combles du Palais de Justice, déclaraient qu' aucune empreinte digitale intéressante n'avait pu être relevée ». p. 68	« Mai întâi, autopsia confirmase teza medicului legist : glonțul fusesse tras de la aproximativ trei metri și moartea fusesse fulgerătoare. Stomacul mortului conținea o cantitate mică de alcool, dar nu și alimente. Fotografii de la Identitatea Judiciară, care lucrau în mansarda Palatului de Justiție, raportau că nu fusesse descoperită nici o amprentă digitală interesantă ». p. 67–68 Traduction littérale+ Transposition + Modulation	« First of all, the result of the autopsy confirming the pathologist's theory : the shot had been fired from around three metres away and death had been instantaneous. The dead man's stomach contained a small amount of alcohol, but no food. The photographs from the Criminal Records Office , located under the eaves of the Palais de Justice , showed that no fingerprint matches had been found ». p. 50 Modulation + Emprunt + Équivalence + Traduction littérale

I. Le texte cible roumain du premier fragment présente une traduction littérale avec une modulation, la phrase « **Couchet avait été atteint...** » est rendue par « **Couchet promise...** ». La séquence « **le calibre le plus courant** » est rendue par une traduction littérale dans le texte cible roumain, « **calibrul cel mai curent** », phrase qui n'est pas usitée en roumain. Le traducteur aurait pu traduire : « **calibrul cel mai obișnuit** » ou « **calibrul cât se poate de des întălnit** ».

Le texte cible anglais contient lui aussi des modulations : « **La distance entre l'assassin et sa victime pouvait être évaluée** » – « **The distance between the killer and his victim was estimated** », la traduction du verbe « **pouvoir** » est omise du texte cible anglais ; « **le calibre le plus courant** » est rendu par « **the most common caliber** ».

II. Le texte cible roumain du deuxième fragment contient une transposition, « **la confirmation donnée par l'autopsie à la thèse du médecin légiste** » – « **autopsia confirmase teza medicului legist** » où le nom « **la confirmation** » est

transposé dans un verbe « **confirmase** ». On observe aussi une modulation, le verbe « **relever** » est rendu par « **a descoperi** » ; le traducteur roumain aurait pu employer le verbe « **a preleva** ».

Le texte cible anglais contient un emprunt « **Palais de Justice** », une équivalence, « **Criminal Records Office** » – « **l'Identité judiciaire** » et une modulation « **aucune empreinte digitale intéressante n'avait pu être relevée** » – « **no fingerprint matches had been found** ».

Analyse des fragments du roman *MAIGRET ET LE VOLEUR PARESSEUX*³⁰³

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>I. « – Qu'est-ce que vous avez découvert, docteur ?</p> <p>– Fracture du crâne ; probablement fractures multiples... [...]</p> <p>– Un rôdeur ?</p> <p>– Il n'est pas habillé comme un rôdeur et, par le temps qu'il fait, il n'en a guère dans le Bois.</p> <p>– Dévalisé ?</p> <p>[...]</p> <p>– Dans ce cas, il s'agit vraisemblablement d'un règlement de comptes.</p> <p>Le substitut était péremptoire, satisfait d'avoir trouvé une solution adéquate au problème.</p> <p>– Le crime aura été commis à Montmartre et les truands qui ont fait le coup se sont débarrassés du corps en le jetant ici...</p> <p>p. 16–17</p>	<p>« – Ce-ai descoperit, domnule doctor ?</p> <p>– Fraktură craniană ; probabil fracturi multiple. [...]</p> <p>– Un vagabond ?</p> <p>– Nu e îmbrăcat ca un vagabond și, pe o vreme ca asta, nu prea înțilnești așa ceva pe-aici.</p> <p>– A fost jefuit ?</p> <p>– În cazul ăsta, se pare că e vorba de o reglare de conturi.</p> <p>Înlocuitorul era categoric, mulțumit că gășise o soluție adecvată problemei.</p> <p>– Crima a fost comisă probabil în Montmartre și făptașii au scăpat de cadavru aruncându-l aici.</p> <p>p. 16–17</p> <p>Modulation + Transposition + Traduction littéraire</p>	<p>« 'What did you find, doctor?'</p> <p>'A fracture of the skull, probably multiple fractures.'</p> <p>'An accident? You don't suppose he was knocked down by a car?'</p> <p>'He was struck several times with a blunt instrument, first on the head and then in the face.'</p> <p>'So you're certain it was murder?' [...]</p> <p>'A night prowler?'</p> <p>'He's not dressed like a vagrant, and in this weather they don't come much to the Bois.'</p> <p>'Been robbed?'</p> <p>'For all I know – there's nothing in his pockets.'</p> <p>'Attacked on his way home?'</p> <p>'There's no blood on the ground. The doctor thinks – and so do I – that the crime was not committed here.'</p> <p>'In this case it is most likely a private vendetta.'</p> <p>The deputy prosecutor spoke emphatically, pleased at having found a satisfactory explanation of the problem.</p> <p>'The crime was probably committed in Montmartre and the gang that did it got rid of the body by dumping it here...'</p> <p>p. 9–10</p>

³⁰³ Simenon, Georges *Maigret et le voleur paresseux*, Presses de la Cité, Le Livre de Poche, Paris, 2007; *Maigret și hoțul leneș*, Polirom, Iași, 2011, traduit du français par Nicolae Constantinescu; *Maigret and the Idle Burglar*, Penguin Books, 2004, traduit du français par Daphne Woodward.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
		Équivalence + Adaptation + Emprunt + Modulation + Traduction littérale
<p>II. « – [...] L’homme n’a pas été tué sur place. Il n’y a pas de doute qu’il y ait eu une forte hémorragie. Les derniers coups au visage ont été portés alors que la victime était morte. – On l’a déshabillé ? – En partie. – Tu n’as pas remarqué un tatouage au bras gauche ? – Comment le savez-vous ? – Un poisson ?... Une sorte d’hippocampe ? – Oui... – On a relevé les empreintes digitales ? – À l’heure qu’il est, on s’en occupe aux Fichiers. – Le corps est à l’Institut médico-légal ? – Oui... Vous savez... J’étais très ennuyé, tout à l’heure... Je le suis encore... Mais je n’ai pas osé... – Tu peux déjà écrire dans le rapport que, selon toutes probabilités, la victime est un certain Honoré Cuendet, d’origine suisse, un Vaudois, qui a passé jadis cinq ans dans la Légion Étrangère... »</p> <p>p. 22–23</p>	<p>« – [...] Omul n-a fost omorât acolo. Nu încape îndoială că s-a produs o hemoragie puternică. Ultimele lovituri în față au fost aplicate când victima era moartă. – A fost dezbrăcat ? – În parte. – N-ai remarcat un tatuaj pe brațul stîng ? – De unde știți ? – Un pește... Un fel de cal de mare ? – Da... – Au fost ridicate amprente digitale ? – La ora asta, se ocupă cei de la Identitate. – Cadavrul e la Institutul Medico-Legal ? – Da... Știți... Am fost foarte contrariat de ceea ce s-a întîmplat. Sint și acum. Dar n-am îndrăznit... – Poți să scrii în raport că, după toate probabilitățile, victima este un anume Honoré Cuendet, de origine elvețiană, din cantonul Vaud, care a petrecut mai demult cinci ani în Legiunea Străină ».</p> <p>p. 23–24</p> <p>Transposition + Modulation explicative + Équivalence + Traduction littérale</p>	<p>« ‘ [...] The man wasn’t killed where we found him. He must have bled a great deal, no doubt about that. The last blows, in the face, were struck after the chap was dead.’ ‘Did they undress him?’ ‘Partly.’ ‘You didn’t notice a tattoo mark on the left arm?’ ‘How did you know?’ ‘A fish... A kind of sea-horse?’ ‘Yes...’ ‘Did they take his fingerprints?’ ‘By now they’ll be dealing with them in Records.’ ‘The body’s gone to the Medico-Legal Institute?’ ‘Yes... You know, I felt very uncomfortable just now... I still do... But I didn’t like to...’ ‘You can put in your report that in all probability the victim is a certain Honoré Cuendet, a Swiss from Vaud, who at one time spent five years in the Foreign Legion.’ »</p> <p>p. 14–15</p> <p>Transposition + Emprunt + Modulation + Équivalence + Traduction littérale</p>
<p>III. « [...] Le docteur Lamalle pense que le client a reçu une dizaine de coups. Il a d’abord été frappé par-derrière, avec tant de force que le crâne a été défoncé et que la mort a été instantanée. Vous savez que le</p>	<p>– « [...] După părerea doctorului Lamalle, „clientul” a primit vreo zece lovituri. Întîi, a fost lovit pe la spate cu atîta putere, încît craniul s-a spart și moartea a fost</p>	<p>« ‘ [...] Well, Doctor Lamalle thinks this customer had been hit about ten times. To begin with he was struck from behind, so violently that his skull was smashed in and death must have been instantaneous. Doctor</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>docteur Lamalle est très bien ? Ce n'est pas encore notre brave docteur Paul, certes, mais, ici, tout le monde l'aime déjà.</p> <p>– Les autres coups ?</p> <p>– Ils ont atteint le visage alors que l'homme était couché sur le dos.</p> <p>– Avec quel genre d'instrument suppose-t-on qu'il a été frappé ?</p> <p>– Ces messieurs en ont longuement discuté et ont même fait plusieurs expériences. Ce n'est, paraît-il, ni avec un couteau, ni avec une clé anglaise ou un outil de ce genre, comme d'habitude. Pas avec une pince-monseigneur non plus, ni un casse-tête. L'objet employé présentait, ai-je entendu dire, plusieurs aspérités. En outre, il était lourd et massif.</p> <p>– Une statue ?</p> <p>– C'est la supposition qu'ils ont émise dans leur rapport.</p> <p>– Ils ont pu déterminer à peu près l'heure de la mort ?</p> <p>– Selon eux, il était environ deux heures du matin. Entre une heure et demie et trois heures, mais plutôt vers deux heures.</p> <p>– Il a beaucoup saigné ?</p> <p>– Non seulement il a saigné, mais de la matière cervicale a été répandue. Il lui en collait encore dans les cheveux.</p> <p>– On a analysé le contenu de l'estomac ?</p> <p>– Vous savez ce qu'il contenait ? Du chocolat pas encore digérée. Il y avait aussi de l'alcool, pas beaucoup, qui avait à peine commencé à pénétrer dans le sang. »</p> <p>p. 100–101</p>	<p>instantanee. Știți că doctorul Lamalle e un tip ca lumea? Sigur, nu ca bunul nostru doctor Paul, dar aici toți țin deja la el.</p> <p>– Cealalte lovituri?</p> <p>– Au fost aplicate la față, pe când omul era lungit pe spate.</p> <p>– S-a discutat mult timp și s-au făcut chiar câteva experiențe. Se pare că n-a fost nici cuțit, nici cheie franceză sau ceva de genul ăsta, ca de obicei. Nici levier de forțat broaștele, nici o măciucă. I-am auzit vorbind că obiectul folosit prezent mai multe asperități. În plus era greu și masiv.</p> <p>– O statuță?</p> <p>– Asta e presupunerea trecută în raport.</p> <p>– Au putut să stabilească cu aproximație ora decesului?</p> <p>– După părerea celor de aici, era în jur de două dimineața. Între unu și jumătate și trei, dar mai curînd pe la două.</p> <p>– A sîngerat mult?</p> <p>– Nu numai că a sîngerat, dar s-a scurs și materie cervicală. Încă mai avea lipită în păr.</p> <p>– A fost analizat conținutul stomacului?</p> <p>– Știți ce conținea? Ciocolată încă nedigerată. Dar și alcool, nu mult, care abia începuse să intre în sînge ».</p> <p>p. 119–120</p> <p>Modulation explicative + Traduction littérale</p>	<p>Lamalle's a very nice man, you know. We still miss dear old Doctor Paul, of course, but everyone likes Lamalle already.'</p> <p>'What about other blows?'</p> <p>'They were delivered on the man's face when he was already lying on his back.'</p> <p>'What type of weapon do they think was used?'</p> <p>'They discussed that for a long time and even made some experiments. It seems it wasn't a knife, or a monkey-wrench, or any of the usual things. Nor a jimmy or a knuckle-duster, either. I overheard them saying that the object used must have had several projections, and was heavy and bulky.'</p> <p>'A statue?'</p> <p>'That's the suggestion they made in their report.'</p> <p>'Were they able to fix the approximate time of death?'</p> <p>'According to them it was about two in the morning. Between half past one and three, but nearer two o'clock.'</p> <p>'Did he bleed a lot?'</p> <p>'Not only that, but some of his brains came out. There were still traces in his hair.'</p> <p>'The contents of the stomach were analysed?'</p> <p>'Guess what it contained! Chocolate, not yet digested. There was some alcohol too; not too much, and it was only just beginning to enter the blood-stream.' »</p> <p>p. 84–85</p> <p>Modulation + Adaptation + Transposition + Traduction littérale</p>

I. Le texte cible roumain du premier fragment contient une transposition, « **il n'en a guère dans le Bois** » – « **nu prea înțîlnești așa ceva pe-aici** », le nom « **le Bois** » est transposé dans un adverbe de lieu « **aici** ». On remarque aussi quelques modulations : « **Le substitut était péremptoire** » – « **Înlocuitorul era categoric** », « **Dévalisé** » – « **A fost jefuit** », « **Le crime aura été commis à Montmartre** » – « **Crima a fost comisă probabil în Montmartre** », où le traducteur a introduit un modalisateur, « **probabil** », « **les truands** » – « **făptașii** ». Le texte cible anglais contient une équivalence, « **le substitut** » – « **the deputy prosecutor** », une adaptation « **Le substitut était péremptoire** » – « **The deputy prosecutor spoke emphatically** », et des modulations « **Le substitut était péremptoire, satisfait d'avoir trouvé une solution adéquate au problème** » – « **The deputy prosecutor spoke emphatically, pleased at having found a satisfactory explanation of the problem** », « **un rôdeur** » – « **a night prowler** », « **dévalisé** » – « **been robbed** », « **Le crime aura été commis à Montmartre** » – « **The crime was probably committed in Montmartre** », le traducteur anglais introduisant ici un modalisateur, « **probably** », « **les truands** » – « **the gang** ». On remarque aussi un emprunt, « **the Bois** ». La séquence « **un règlement de comptes** » est rendue par un emprunt, « **vendetta** » un terme qui nous fait penser aux règlements de compte de la mafia italienne.

II. Le texte cible roumain de ce fragment contient une transposition, « **L'homme n'a pas été tué sur place** » – « **Omul n-a fost omorât acolo** », la construction préposition + nom, « **sur place** » est rendue par un adverbe circonstanciel de lieu, « **acolo** » et une modulation, qui a le rôle d'explicitation, « **un Vaudois** » est rendue « **din cantonul Vaud** ».

Le texte cible anglais contient des transpositions, « **L'homme n'a pas été tué sur place** » – « **The man wasn't killed where we found him** » où « **sur place** » est rendu par « **where we found him** », donc un nom est transposé dans une proposition subordonnée circonstancielle de lieu, « **Il n'y a pas de doute qu'il y ait eu une forte hémorragie** » – « **He must have bled a great deal, no doubt about that** », où le nom « **hémorragie** » est transposé dans un verbe, « **to bleed** ». On observe aussi un emprunt, « **the Medico-Legal Institute** », et une équivalence, « **aux Fichiers** » – « **in Records** ». Le terme « **Fichiers** » est rendu en roumain par une modulation explicative, « **cei de la Identitate** ». La version présente aussi des modulations « **un tatouage** » – « **a tattoo mark** », « **d'origine suisse** » – « **a Swiss** », « **un Vaudois** » – « **from Vaud** » et la dernière modulation : « **J'étais très ennuyé** » – « **I felt very uncomfortable** ».

III. Dans le texte cible roumain du dernier fragment on remarque quelques modulations, la dernière étant une modulation explicative : « **une clé anglaise** » –

« **cheie franceză** », « **une pince-monseigneur** » – « **levier de forçat broaște** ». La phrase « **Vous savez que le docteur Lamalle est très bien ?** » est traduite par une modulation explicative, le traducteur roumain opère une addition, le terme « **tip** » pour expliciter la phrase : « **Știți că doctorul Lamalle e un tip ca lumea?** ». Cependant, l'expression « **ca lumea** » fait partie du registre familier de la langue roumaine, le traducteur n'a pas respecté, dans ce cas, le registre standard du texte source.

Le texte cible anglais contient lui aussi quelques modulations : « **notre brave docteur Paul** » – « **dear old Doctor Paul** », « **de la matière cervicale** » – « **some of his brains** », « **Non seulement il a saigné** » – « **Not only that** », où il y a aussi une transposition, le verbe « **saigner** » est transposé dans un pronom démonstratif, « **that** » ; la phrase « **Vous savez ce qu'il contenait?** » est rendue par une modulation de la phrase, la phrase interrogative du texte source devient une phrase exclamative dans le texte cible anglais : « **Guess what it contained!** », le traducteur remplace la construction pronom + verbe « **vous savez** » par le verbe « **to guess** » ; « **Il y avait aussi de l'alcool, pas beaucoup, qui avait à peine commencé à pénétrer dans le sang** » – « **There was some alcohol too; not too much, and it was only just beginning to enter the blood-stream** ». On remarque aussi une adaptation : « **Ce n'est pas encore notre brave docteur Paul** » – « **We still miss dear old doctor Paul** ». La modulation utilisée pour traduire la séquence « **de la matière cervicale** » – « **some of his brains** » ne respecte pas le registre de langue soutenu qui est utilisée dans les rapports d'autopsie, le traducteur employant un langage familier.

4.4.11. Traduction des documents des avocats

Fragments analysés du roman *L'OMBRE CHINOIS*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « <i>Maîtres Laval et Piollet du Bareau de Paris Avocats – Conseils Contentieux</i> À droite, en rouge, la mention : <i>Affaire Couchet et Martin. Consultation du 18 novembre.</i> [...] « <i>Vu la loi du...</i> « <i>Étant donné que la mort de Roger Couchet est postérieure à celle de son père...</i> « <i>... qu'aucun testament ne peut frustrer un fils légitime de la part à laquelle il a droit...</i> « <i>... que le second mariage du</i>	« <i>Maeștrii Laval și Piollet din Baroul Paris Avocați – Consilieri Litigii</i> În dreapta, cu roșu, mențiunea : <i>Cazul Couchet și Martin. Consultația din 18 noiembrie</i> [...] <i>Avînd în vedere legea din...</i> <i>Dat fiind că moartea lui Roger Couchet este posterioară celei a tatălui său...</i> <i>... că nici un testament nu-l poate frustra pe un fiu legitim de partea la care are dreptul...</i>	« <i>Laval and Piollet of the Paris bar Counselors in chambers Solicitors</i> On the right, in red: <i>Re Couchet vs. Martin. Advice of 18 November.</i> [...] <i>In view of the law of...</i> <i>Given that Roger Couchet's death occurred subsequent to that of his father...</i> <i>... that no will can deprive a legitimate son of his rightful share...</i> <i>... that the second marriage</i>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>testataire avec la dame Dormoy a eu lieu sous le régime de la communauté des biens...</p> <p>« ... que l'héritier naturel de Roger Couchet est sa mère...</p> <p>« ... avons l'honneur de vous confirmer que vous êtes en droit de revendiquer la moitié de la fortune laissée par Oscar Couchet, tant biens meubles qu'immeubles... que, d'après nos renseignements particuliers, nous évaluons, sous réserve d'erreur, à la somme de cinq millions environ, la valeur de la maison connue sous le nom « Sérums du Dr Rivière » étant portée dans cette évaluation pour trois millions...</p> <p>« ...</p> <p>« Nous tenons à votre entière disposition pour tous actes nécessaires à l'annulation du testament et...</p> <p>« ...</p> <p>« Vous confirmons que sur les sommes ainsi recouvrées nous retiendrons une commission de dix pour cent (10%) pour frais de... »</p> <p>p. 172–173</p>	<p>... că a doua căsătorie a testatorului cu doamna Dormoy a avut loc sub regimul comunității bunurilor...</p> <p>... că moștenitorul natural al lui Roger Couchet este mama lui...</p> <p>... avem onoarea de a vă confirma că sînteți în drept să revendicați jumătate din averea lăsată de Raymond Couhet, bunuri mobile și imobile... pe care, după informațiile noastre particulare, o evaluăm cu aproximație la suma de cinci milioane, valoarea societății cunoscute sub numele « Serurile doctorului Rivière » fiind apreciată în această evaluare la trei milioane...</p> <p>...</p> <p>sîntem la dispoziția dumneavoastră pentru orice act necesar anulării testamentului și...</p> <p>...</p> <p>vă confirmăm că din sumele astfel recuperate vom reține un comision de zece la sută (10%) pentru cheltuieli de... »</p> <p>p.179–181</p> <p>Équivalence + Modulation + Traduction littérale</p>	<p>of the testator to Madame Dormoy was under the joint estate system...</p> <p>... that Roger Couchet's natural heir is his mother...</p> <p>... have the honour of confirming that you are entitled to claim half of Raymond Couchet's estate, including both movable and immovable assets... which, according to the specific information we have received and subject to adjustment for errors of omissions, we value at around five million, the establishment known as 'Doctor Rivière's Serums' itself being estimated at three million...</p> <p>... We remain at your service to take any steps necessary to nullify the will and...</p> <p>Confirm that of the sums recovered we will retain a commission of ten per cent (10%) for costs... »</p> <p>p. 135–136</p> <p>Modulation+ Équivalence + Transposition+ Traduction littérale</p>
<p>II. « Ce post-scriptum était précédé de la mention : « Strictement confidentiel. »</p> <p>« Nous croyons savoir que Mme Couchet, née Domroy, est disposée, elle aussi, à attaquer le testament.</p> <p>« D'autre part, nous nous sommes renseignés sur la troisième bénéficiaire, Nine Moinard.</p> <p>« C'est une femme aux mœurs douteuses, qui n'a encore pris</p>	<p>« Acest post-scriptum era precedat de mențiunea : Strict confidențial</p> <p>După cunoștința noastră, doamna Couchet, născută Dormoy, este și ea dispusă să atace testamentul.</p> <p>Pe de altă parte, am cules informații despre a treia beneficiară, Nine Moinard.</p> <p>E o femeie de moravuri îndoielnice, care nu a luat încă nici o măsură pentru</p>	<p>« The postscript was preceded by the words: Strictly confidential.</p> <p>It is our belief that Madame Couchet, née Dormoy, is also minded to contest the will.</p> <p>Furthermore, we have made enquiries about the third beneficiary, Nine Moinard. She is a woman of dubious reputation, who has not yet taken any steps to claim her due.</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p><i>aucune disposition pour revendiquer ses droits.</i></p> <p>« Étant donné qu'elle est actuellement sans ressources, il nous paraît que le plus expéditif est de lui offrir une somme quelconque à titre de dédommagement.</p> <p>« Nous évaluons, quant à nous, cette somme à vingt mille francs, ce qui est susceptible de séduire une personne dans la situation de Mlle Moinard.</p> <p>« Nous attendons votre décision à ce sujet. »</p> <p>p. 174</p>	<p><i>a-și revendica drepturile.</i></p> <p><i>Dat fiind că în acest moment e în mare lipsă de bani, mijlocul cel mai simplu ni se pare acela de a-i oferi o sumă oarecare ca despăgubire.</i></p> <p><i>În ce mă privește, evaluăm această sumă la douăzeci de mii de franci, care ar putea să seducă o persoană în situația domnișoarei Moinard.</i></p> <p><i>Așteptăm hotărîrea dumneavoastră în această privință ».</i></p> <p>p. 181–182</p> <p>Traduction littérale + Emprunt + Transposition + Modulation</p>	<p><i>Given that she is currently without any resources, it seems to us that the most expeditious solution would be to offer her a sum of money as compensation.</i></p> <p><i>We would suggest the sum of twenty thousand francs, which is likely to delight a person in Mlle Moinard's solution.</i></p> <p><i>We wait your decision on this matter ».</i></p> <p>p. 136–137</p> <p>Emprunt + Modulation + Transposition + Traduction littérale</p>

I. Le texte cible roumain contient des équivalences, « *Avocats – Conseils. Contentieux* » rendues par « *Avocați – Consilieri. Litigii* », des modulations, « *Vu la loi du...* » – « *Avînd în vedere legea din* », « *Affaire Couchet et Martin* » – « *Cazul Couchet și Martin* », « *la valeur de la maison* » – « *valoarea societății* ». Le syntagme « *sous le régime de la communauté des biens* » – « *sub regimul comunității bunurilor* » est une traduction littérale en roumain, mais la séquence consacrée en roumain est « *regimul comunității legale a bunurilor* ».

On observe dans le texte cible anglais, des équivalences « *Avocats – Conseils. Contentieux* » – « *Counselors in chambers. Solicitors* », « *Affaire Couchet et Martin. Consultation du 18 novembre* » – « *Re Couchet vs. Martin. Advice of 18 November* ». On remarque aussi des modulations, « *sous le régime de la communauté des biens...* » – « *under the joint estate system* ». La séquence « *la valeur de la maison* » – « *we value [...] the establishment* » est rendue par une transposition, le nom « *la valeur* » est rendu par un verbe, « *to value* ». Le nom « *l'annulation* » est traduit aussi par une transposition, « *to nullify* ». La phrase elliptique « *Vous confirmons* » est traduite aussi en anglais par une phrase elliptique, « *confirm* », ce qui démontre que le traducteur a rendu le style spécifique aux documents juridiques. On remarque aussi deux autres transpositions : « *Vu la loi du...* » – « *in view of the law of* », où le participe passé est remplacé par une expression figée et « *de la part à laquelle il a droit...* » – « *his rightful share* » où une phrase a été remplacée par une construction adjectif + nom. Ces transpositions sont utilisées pour rendre le langage juridique

dans le texte cible et on peut affirmer que le traducteur réalise ici une traduction annexionniste.

II. Le texte cible roumain du deuxième fragment présente une transposition « *Nous croyons savoir* » – « *După cunoștința noastră* » où les verbes sont transposés dans une construction préposition + nom + adjectif possessif, une modulation « *nous nous sommes renseignés sur* » – « *am cules informații despre* » et un emprunt « *franci* ». Le texte cible anglais contient des emprunts, « *née* », « *francs* », « *Madame* », « *Mlle* », des modulations « *nous nous sommes renseignés sur* » – « *we have made enquiries about* », « *mœurs douteuses* » – « *dubious reputation* », et une transposition « *Nous croyons savoir* », « *It is our belief* » où le verbe est transposé dans un nom précédé d'un adjectif possessif.

4.4.12. Traduction des testaments

Analyse des fragments du roman *L'OMBRE CHINOIS*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« Ceci est mon testament... » [...] « Comme je négligerai sans doute de me renseigner sur les lois en matière de succession, je prie mon notaire, maître Dampierre, de faire au mieux pour que ma fortune soit partagée aussi également que possible entre : « 1 ^o ma femme Germaine, née Dormoy ; « 2 ^o ma première femme, aujourd'hui épouse Martin, domiciliée 61, place des Vosges ; « 3 ^o Nine Moinard, habitant hôtel Pigalle, rue Pigalle. » p. 115–116	« Acesta este testamentul meu... » [...] Deoarece voi neglija probabil să mă informez despre legile în materie de succesiune, îl rog pe notarul meu, maestrul Dampierre, să facă în așa fel ca averea mea să fie împărțită cât se poate de egal între: 1. soția mea, Germaine, născută Dormoy ; 2. prima mea soție, astăzi Martin, după numele de căsătorie, domiciliată în Piața Vosges nr. 61 ; 3. Nine Moinard, locuind la Hôtel Pigalle, strada Pigalle ». p. 119 Emprunt + Traduction littérale	« This is my last will and testament... » [...] <i>Since I shall probably not get around to finding out about inheritance law, I instruct my lawyer, Maître Dampierre, to do his utmost to ensure that my fortune is shared as equally as possible between:</i> 1 My wife Germaine, <i>née</i> Dormoy; 2 My first wife, now <i>Madame</i> Martin, residing at 61, <i>Place des Vosges</i> ; 3 Nine Moinard, residing at <i>Hôtel Pigalle, Rue Pigalle</i> ». p. 89 Équivalence + Emprunt + Modulation + Traduction littérale

Le texte cible roumain présente une traduction littérale et un emprunt, « *Hôtel (Pigalle)* ». Le texte cible anglais présente une adaptation « *Ceci est mon testament* » – « *This is my last will and testament* », le traducteur anglais utilisant la formule spécifique qui est employée dans la culture anglo-saxonne. On remarque

aussi beaucoup d'emprunts : « née », « hôtel », « rue », « madame », « place », « maître » et des modulations « *Comme je négligerai sans doute de me renseigner sur les lois en matière de succession, je prie mon notaire* » – « *Since I shall probably not get around to finding out about inheritance law, I instruct my lawyer* ». On observe aussi une équivalence dans cette phrase, « mon notaire » est rendue par « my lawyer », même si les deux notions correspondent à deux réalités différentes. Le traducteur adapte le texte à la situation de la culture-cible; si en France le notaire s'occupe de la gestion de la fortune, dans les pays anglo-saxons c'est l'avocat qui s'en occupe.

4.4.13. Traduction des titres et des articles de journaux

Fragments analysés du roman *MAIGRET A PEUR*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« <i>Le Commissaire Maigret s'occupe des Crimes de Fontenay.</i> » « <i>Un marchand de peaux de lapins est la troisième victime.</i> » p. 53	« <i>Comisarul Maigret se ocupă de Crimele de la Fontenay.</i> <i>A treia victimă este un negustor de piei de iepure.</i> » p. 59 Traduction littérale + Modulation au niveau syntaxique	« CHIEF INSPECTOR MAIGRET ENGAGED ON THE FONTENAY CRIMES A RABBITSKIN DEALER THE THIRD VICTIM » p. 33 Modulation + Équivalence + Traduction littérale

Tout d'abord, on observe que le titre de l'article de journal est écrit en italique dans le texte source et dans le texte cible roumain, tandis que dans le texte cible anglais le texte de l'article du journal est écrit en majuscules aux polices plus petites, pour le différencier du corpus du texte.

Le texte cible roumain est une traduction littérale, sauf une modulation au niveau syntaxique : « *Un marchand de peaux de lapins est la troisième victime* » – « *A treia victimă este un negustor de piei de iepure* ».

Le texte cible anglais contient une modulation, « un marchand de peaux de lapins », qui est rendue par « a rabbitskin dealer » où « rabbitskin » est un nom composé. On remarque aussi l'omission des verbes du texte cible anglais, « Un marchand de peaux de lapins est la troisième victime » – « A rabbitskin dealer the third victim », et une équivalence – « Le Commissaire Maigret », rendue par « CHIEF INSPECTOR MAIGRET ». On remarque aussi une modulation, « s'occupe de... » – « ENGAGED ON... » où le verbe « s'occuper » à l'indicatif présent est rendu par un participe passé en anglais « engaged ».

Fragments analysés du roman *LIBERTY BAR*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « Le Commandeur des Croyants, chef de l'Islam, a marié sa fille au prince... p. 139	« Stăpînul credincioșilor, capul islamului și-a căsătorit fiica cu prințul... p. 137 Traduction littérale	« The Commander of the Faithful, the leader of Islam, has married his daughter to Prince... p. 113 Traduction littérale
II. « <i>De grandes fêtes ont eu lieu aux Indes, en Perse, en Afghanistan, en...</i> [...] <i>Un grand dîner a été donné à Nice, au Palais de la Méditerranée, où l'on remarquait...</i> » p. 139	« <i>Petreceri mari au avut loc în India, Iran, Afganistan....</i> [...] <i>O cină de gală a avut loc la Nisa, în Palatul Mediteranei, unde se remarcă...</i> p. 138 Traduction littérale + Modulation explicative	« <i>Great celebrations in India, Persia, Afghanistan...</i> [...] <i>A large dinner was mounted in Nice, at the Palais de la Méditerranée, where the eye-catching...</i> » p. 113 Transposition + Traduction littérale
III. <i>On mande de la côte d'Azur que S.M. le roi de ... est arrivé dans sa propriété du Cap Ferrat, accompagné de...</i> <i>On annonce de Nice l'arrestation de M. Graphopoulos qui a été interpellé au moment où, dans une salle de baccara, il venait de gagner cinq cents et quelques milles francs en se servant d'un sabot truqué...</i> [...] <i>Le sous-directeur de la police des jeux est compromis.</i> p. 140	<i>Aflăm de pe Coasta de Azur că Maiestatea Sa regele..., a sosit la proprietatea sa de la Cap Ferrat, însoțit de ...</i> <i>Se anunță de la Nisa arestarea domnului Graphopoulos, ce a fost surprins în momentul în care, într-o sală de bacara, tocmai câștigase cinci sute și ceva de franci folosind un sabot trucat...</i> [...] <i>Subdirectorul poliției jocurilor de noroc este compromis.</i> p.138–139 Traduction littérale	<i>It is reported from the Côte d'Azur that S.M., the king of..., has arrived at his property in Cap Ferrat, accompanied by...</i> <i>News of the arrest of M. Graphopoulos, who was apprehended in a baccarat room having just won more than five hundred thousand franc by using a false card shoe...</i> [...] <i>The deputy director of police is compromised.</i> p. 114 Emprunt + Modulation explicative + Explication + Traduction littérale

Le deuxième article de journal contient une modulation explicative dans le texte cible roumain, où « **Perse** » est rendu par « **Iran** », le nom actuel du pays. Cependant, en mai 1932, la date de la première parution du roman, le nom du pays était **La Perse**, nom qui s'emploie jusqu'en 1949, quand il est remplacé par Iran. Le traducteur a préféré le nom Iran parce que, pour le lecteur roumain, le nom La Perse évoque une époque éloignée, l'époque de l'Antiquité, de la Grèce Antique, de L'Egypte Antique des pharaons, du Sumer.

Le texte cible anglais des trois articles présente lui aussi une traduction littérale, exceptant une transposition dans le deuxième fragment, un emprunt et une modulation

dans le troisième texte. La phrase « **où l'on remarquait...** » dans le deuxième article de journal est rendue par « **where the eye-catching...** » ; le traducteur a remplacé une phrase subordonnée par un adjectif composé d'un nom + verbe au participe présent; « **the Côte d'Azur** » du troisième texte est un emprunt – « **la côte d'Azur** », tout comme « **franc** » dans la phrase « *five hundred thousand franc* ». Le terme « **le sous-directeur** » est rendu par une modulation, « **the deputy director** ». On remarque aussi un emprunt dans le texte cible anglais du deuxième fragment, « *Palais de la Méditerranée* » et une explicitation, « **un sabot truqué** » est rendue par « **a false card shoe** » où le traducteur ajoute le nom « **card** » pour expliciter la phrase. En revanche, la séquence « **le sous-directeur de la police des jeux** » est traduite par une omission, « **the deputy director of police** » ce qui change le sens de la phrase, « **la police des jeux** » étant une institution différente de « **la police** ».

Analyse des fragments du roman *MAIGRET ET LE VOLEUR PARESSEUX*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>« <i>Un cadavre au Bois de Boulogne</i> <i>La nuit dernière, vers trois heures, deux agents cyclistes du XVI^e arrondissement ont découvert, dans une allée du bois de Boulogne, le corps d'un homme au crâne défoncé. Il s'agit d'Honoré Cuendet, d'origine suisse, 50 ans, repris de justice. Selon le juge d'instruction Cajou, qui a été chargé de l'affaire et qui s'est transporté sur les lieux en compagnie du substitut Kernavel et du médecin légiste, il s'agirait d'un règlement de comptes</i> ». p. 64</p>	<p>« <i>Un cadavru în Bois de Boulogne</i> <i>Noaptea trecută, pe la ora trei, doi agenți cicliști din arondismentul XVI au descoperit, pe o alee din Bois de Boulogne, cadavrul unui bărbat cu capul crăpat. Este vorba despre Honoré Cuendet, de origine elvețiană, în vîrstă de 50 de ani, recidivist. După spusele judecătorului de instrucție Cajou, care se ocupă de caz și care s-a deplasat la fața locului împreună cu înlocuitorul Kernavel și medicul legist, ar fi vorba despre o reglare de conturi</i> ». p. 74</p> <p>Emprunt + Modulation au niveau syntaxique + Modulation + Traduction littérale</p>	<p>« MAN'S BODY FOUND IN THE BOIS DE BOULOGNE About three o'clock this morning, two constables of the 16th arrondissement cycle patrol found a man's body besides a path in the Bois de Boulogne. The skull had been shattered. The man was identified as Honoré Cuendet, an ex-convict of Swiss nationality. Monsieur Cajou, the examining magistrate, who went to the spot, accompanied by Monsieur Kernavel, of the Public Prosecutor's Department, and by the police doctor, believes the man to have been killed in an underworld vendetta ». p. 51–52</p> <p>Emprunt + Équivalence+ Modulation + Explicitation + Modulation au niveau syntaxique + Traduction littérale</p>

Le texte cible roumain contient des emprunts « *arondismentul* », « **Bois de Boulogne** », une modulation « *repris de justice* » – « *recidivist* », le traducteur employant dans ce cas la terminologie juridique. Le texte cible anglais contient aussi le terme juridique, « **ex-convict** ».

Le texte cible anglais contient une explicitation « *Un cadavre au bois de Boulogne* » – « **MAN'S BODY FOUND IN THE BOIS DE BOULOGNE** », des emprunts, « *arrondissement* », « *vendetta* », « *monsieur* », des équivalences « *agents* » – « *constables* », « *le juge d'instruction* » – « **the examining magistrate** », « *le substitut Kernavel* » – « **Monsieur Kernavel, of the Public Prosecutor's Department** », « *médecin légiste* » – « **police doctor** » et des modulations « *un règlement de comptes* » – « **an underworld vendetta** », « *repris de justice* » – « **ex-convict** », « *Selon le juge d'instruction Cajou* » – « **Monsieur Cajou, the examining magistrate... believes** ». On remarque aussi un découpage différent des phrases dans le texte cible anglais, par rapport au texte source. On observe aussi des modulations qui entraînent une réorganisation syntaxique de la phrase : « *Selon le juge d'instruction Cajou, qui a été chargé de l'affaire et qui s'est transporté sur les lieux en compagnie du substitut Kernavel et du médecin légiste, il s'agirait d'un règlement de comptes* » – « **Monsieur Cajou, the examining magistrate, who went to the spot, accompanied by Monsieur Kernavel, of the Public Prosecutor's Department, and by the police doctor, believes the man to have been killed in an underworld vendetta** ». Il faut aussi mentionner que, dans le texte cible anglais, il y a une omission, le traducteur ayant omis de préciser l'âge de la victime, « **50 ans** ».

4.4.14. Traduction du fait divers

Fragments analysés du roman *LE PENDU DE SAINT-PHOLIEN*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« Après une demi-heure de recherches et de politesses, Maigret retrouvait la mention du vol de lapins, du procès-verbal pour ivrognerie , du vol à l'étalage. Et, entre deux faits divers, les lignes suivantes : « L'agent Lagasse, de la 6 ^e division, se rendait ce matin à six heures au pont des Arches pour y prendre sa faction, quand, en passant devant le portail de l'église Saint-Pholien, il aperçut un corps qui était suspendu au marteau de la porte. « Un médecin mandé d'urgence ne put que constater la mort de l'individu, un nommé Émile Klein , né à Angleur, vingt ans,	« După jumătate de oră de căutări și de politeturi, Maigret regăsi mențiunea referitoare la furtul de iepuri, la procesul-verbal pentru beție și la furtul de pe tarabă. Și, între două fapte diverse, următoarele rânduri : „Agentul Lagasse, din Divizia a VI-a, se ducea azi-dimineață, la ora șase, la podul Arches ca să-și ia postul în primire, când, trecând prin fața portalului bisericii Saint-Pholien, a zărit un corp suspendat de ciocanul ușii. Un medic chemat de urgență nu a putut decât să constate	« And half an hour's hunting and a few polite exchanges, Maigret found the reports about stolen rabbits, the public drunkenness , the shoplifting and, then, between two minor incidents, the following lines : Officer Lagasse, of Division No. 6, was proceeding this morning at six o'clock to the Pont des Arches to take up his post there when, on passing the main door of the Church of Saint-Pholien, he observed a body hanging from the door knocker. A doctor was immediately summoned but could only confirm the death of the young

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>peintre en bâtiments, domicile rue du Pot-au-Noir. « Klein s'est pendu, vraisemblablement, vers le milieu de la nuit, à l'aide d'une corde de store. Dans ses poches, on n'a retrouvé que des objets sans valeur et de la menue monnaie. « L'enquête a établi que, depuis trois mois, il avait cessé tout travail régulier et le dénuement semble lui avoir inspiré son geste. « Sa mère, la veuve Klein, qui habite à Angleur et vit d'une modeste pension a été prévenue. » p. 131–132</p>	<p>moartea individului, pe nume Emile Klein, născut la Angleur, în vîrstă de douăzeci de ani, zgrav, domiciliat pe strada Pot-au-Noir. Klein s-a spînzurat, după toate probabilitățile, pe la mijlocul nopții, cu ajutorul unei sfori de stor. În buzunarele sale s-au găsit doar obiecte fără valoare și mărunțiș. Ancheta a stabilit că nu mai lucra de trei luni, iar gestul său pare să fi fost motivat de sărăcie. Mama sa, văduva Klein, care locuiește la Angleur și trăiește dintr-o pensie modestă a fost anunțată ». p. 124–125 Modulation + Traduction littérale</p>	<p>man, one Émile Klein, born in Angleur, twenty years old, a house painter living in Rue du Pot-au-Noir. Klein had hanged himself, apparently around the middle of the night, with the aid of a window-blind cord. His pockets held only a few items of no value and some small change. The inquiry established that the deceased had not been regularly employed for three months, and he seems to have been driven to his action by destitution. His mother, Madame Klein, a widow who lives in Angleur on a modest pension, has been notified ». p. 95 Emprunt + Explicitation + Équivalence + Modulation + Traduction littérale</p>

Le texte cible roumain présente une traduction littérale avec des modulations « **L'enquête a établi que, depuis trois mois, il avait cessé tout travail régulier et le dénuement semble lui avoir inspiré son geste** » – « **Ancheta a stabilit că nu mai lucra de trei luni, iar gestul său pare să fi fost motivat de sărăcie** », « **de la menue monnaie** » – « **mărunțiș** », « **un nommé Émile Klein** » – « **pe nume Emile Klein** ».

Le texte cible anglais présente une équivalence « **l'agent** » – « **officer** », des emprunts « **Madame (Klein)** », « **Pont des (Arches)** », « **Rue du (Pot-au-Noir)** », une explicitation « **Sa mère, la veuve Klein** » – « **His mother, Madame Klein, a widow** » et des modulations « **Sa mère, la veuve Klein, qui habite à Angleur et vit d'une modeste pension a été prévenue** » – « **His mother, Madame Klein, a widow who lives in Angleur on a modest pension, has been notified** », « **et le dénuement semble lui avoir inspiré son geste** » – « **and he seems to have been driven to his action by destitution** », « **Dans ses poches, on n'a retrouvé que des objets sans valeur et de la menue monnaie** » – « **His pockets held only a few items of no value and some small change** ». On remarque aussi la phrase « **la mention [...] du procès-verbal pour ivrognerie** » qui est rendue dans le texte cible anglais « **the reports about [...] public drunkenness** », est traduite par une

modulation qui a le rôle de naturaliser la traduction, adaptant le texte source aux réalités du système juridique de la culture anglaise qui sanctionne l'ivrognerie en publique. C'est un type de traduction annexionniste.

4.4.15. Traduction des notes d'information de la police

Fragments analysés du roman *LE PENDU DE SAINT-PHOLIEN*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« C'étaient des nouvelles de Bruxelles, parvenues par fil à la P.J. <i>Les trente billets de mille francs avaient été remis par la Banque Générale de Belgique à un nommé Louis Jeunet, en paiement d'un chèque signé Maurice Belloir</i> ». p. 73	« Erau informații pe care Poliția Judiciară le primise telefonic de la Bruxelles. <i>Cele treizeci de bancnote de o mie de franci fuseseră înminate de Banca Generală a Belgiei numitului Louis Jeunet, onorându-se astfel un cec semnat de Maurice Belloir</i> ». p. 67 Explicitation + Emprunt + Transposition Traduction littérale	« News had been wired from Brussels to the Police Judiciaire : <i>The 30,000-franc notes were handed over by the Banque Générale de Belgique to one Louis Jeunet in payment of a cheque signed by Maurice Belloir</i> ». p. 50 Emprunt + Explicitation + Traduction littérale

Le texte cible roumain contient des transpositions « **parvenues par fil** » rendue par « **le primise telefonic** », où le participe passé est remplacé par un verbe à l'indicatif plus-que-parfait et le nom précédé par préposition, « **par fil** » est remplacé par un adverbe, « **telefonic** ». On observe aussi un emprunt, « **franci** », qui appartient à la terminologie bancaire ; les termes de la sphère bancaire sont préservés comme emprunts dans le texte cible roumain ou anglais, comportant une adaptation phonétique. On observe aussi une explicitation « **la P. J.** », « **Poliția Judiciară** », explicitation qu'on retrouve aussi dans le texte cible anglais « **la Police Judiciaire** », préservé comme un emprunt. Le texte cible roumain contient aussi une autre transposition, « **en paiement** » est rendue par « **onorându-se** », un nom précédé par préposition qui est rendu par un verbe au gérondif.

Le texte cible anglais on observe aussi d'autres emprunts, à côté de « **La Police Judiciaire** » ; « **the Banque Générale de Belgique** » et « **franc** ». On constate de même une modulation dans le texte cible anglais « **à un nommé Louis Jeunet** » – « **to one Louis Jeunet** » ; une autre variante aurait pu être « **to a certain Louis Jeunet** ».

4.5. Traduction du sociolecte policier du roman policier simenonien

Le sociolecte³⁰⁴ est défini comme le langage propre à un groupe social, à une classe sociale, à une profession ou à une activité qui se caractérise par un lexique spécialisé. Le sociolecte est un jargon qui signifie, selon le dictionnaire Larousse : « *Vocabulaire propre à une profession, à une discipline ou à une activité quelconques, généralement inconnu du profane, argot de métier : Jargon judiciaire* »³⁰⁵. Nous nous sommes arrêtés sur le sociolecte policier du roman simenonien parce qu'il reflète une partie de la méthode de travail de Maigret et ce qui nous intéresse c'est la traduction de ce sociolecte dans les deux versions, roumaine et anglaise.

Analyse des fragments du roman *PIETR-LE-LETON*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « Signalement de Pietr-le-Letton : âge apparent trente-deux ans, taille 169, sinus droit rectiligne , base horizontale, saillie grande limite, particularité cloison non apparente, oreille bordure originelle, grand lobe, traversé limite et dimension petite limite, antitragus saillant , limite pli inférieur convexe , limite forme , rectiligne , limite particularité sillons séparés , orthognathe supérieur , face longue , biconcave , sourcils clairsemés blond clair, lèvre inférieure proéminente, épaisseur grande inférieure pendante, cou long, auréole jaune moyen, périphérie intermédiaire verdâtre moyen, cheveux blond clair ». p. 10	« – Semnalmentele lui Pietr Letonul: vârsta aparentă 32 de ani, înălțime 169, sinus nazal rectiliniu, baza orizontală, proeminență mare limită, particularitate perete despărțitor neaparent, ureche margine originară, lob mare, traversat limită și dimensiune mică limită, antitragus proeminent, limită pli inferior convex, limită formă, rectilinie, limită particularitate riduri separate, ortogonat superior față lungă, biconcavă, sprâncene rare blond deschis, buza de jos proeminentă, gât lung, aureolă galben mediu, periferie intermediară verzui, păr blond deschis ». p. 8 Emprunt + Traduction littérale	« 'Apparent age, 32 years. Height 5 ft 6½ ins. Nose: bridge straight, base horizontal, jutting out . Ears: large. Original border, crossed lobe, outward antitragus, lower fold straight; peculiarity – spaces between folds. Long face. Sparse light-blond eyebrows. Lower lip prominent, thick, drooping. Long neck. Eyes: halo around the pupil mid-yellow, periphery of iris mid-green. Light blond hair' ». p. 7 Adaptation + Modulation + Explication
II. « C'était le portrait parlé de Pietr-le-Letton , aussi éloquent pour le commissaire qu'une photographie. Les grands traits s'en dessinaient d'abord : un homme petit,	« Acesta era portretul vorbit al lui Pietr Letonul, la fel de elocvent pentru comisar ca o fotografie. Mai întâi, se conturau trăsăturile mari : bărbat mic de statură, slab	« This was the verbal portrait of Pietr, or Piet, the Lett , and to the Superintendent it conveyed as much as a photograph. It described the man's general appearance:

³⁰⁴ <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/sociolecte/>

³⁰⁵ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jargon/44748>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
mince, jeune, aux cheveux très clairs, aux sourcils blonds et rares, aux yeux verdâtres, au long cou. Maigret connaissait en outre les moindres détails de l'oreille , ce qui lui permettait, dans la foule, et même si Pietr-le-Letton était maquillé, du repérer à coup sûr ». p. 10	ținăr, cu păr foarte deschis la culoare, cu sprâncene blonde și rare, cu ochii verzui, cu gâtul lung. În plus, Maigret cunoștea cele mai mici detalii ale urechii, ceea ce îi permitea, în mulțime, chiar dacă Pietr Letonul era machiat, să-l repereze la sigur ». p. 8 Traduction littérale	short, slight, youthful, with very fair hair, fair, thin eyebrows, greenish eyes, and a long neck. It also gave a detailed description of Piet's ears , so that Maigret could pick him out in a crowd even if his features were disguised ». p. 7 Transposition + Explicitation+ Équivalence+ Traduction littérale

I. Le fragment choisi présente le signalement de Pietr-le-Letton qui s'avère très important dans l'identification du cadavre. La description du signalement est si technique ou plutôt technicisée qu'elle est difficile à comprendre pour le lecteur non-avisé, qui n'a pas de connaissances en matière de lexique, de jargon policier : « **Signalement [...] : âge apparent [...], sinus droit rectiligne, [...], antitragus saillant, limite pli inférieur convexe, limite forme, rectiligne, limite particularité sillons séparés, orthognathe supérieur, face longue, biconcave [...]** »

Le texte cible roumain procède à une traduction littérale, cependant on remarque l'omission de l'adjectif « **droit** » et l'addition du terme « **nazal** », pour expliciter le terme « **sinus** ». On remarque aussi des emprunts, « **ortogonat** » et « **antitragus** ». La séquence « **épaisseur grande inférieure pendante** » est omise dans le texte cible roumain.

Le texte cible anglais procède à un découpage du fragment; le traducteur réalise une structuration du signalement sur les traits du visage : nez, oreilles, visage, sourcils, lèvres, cou, yeux, cheveux. Les phrases sont adaptées et modulées, la taille est rendue en unités de mesure anglaises (feet/inches) et non pas en unités de mesure européennes, internationales (centimètres). Cette adaptation aide le lecteur anglais à mieux comprendre le texte cible; c'est une adaptation réalisée en vue d'expliciter le texte pour le public anglo-saxon. On observe aussi des transpositions : « **saillie grande limite** » est rendue par « **jutting out** », donc une construction nom + adjectif est rendue par un participe présent (*Present Participle*). On remarque aussi des omissions, les phrases « **particularité cloison non apparente** » et « **grand lobe, traversée limite et dimension petite limite** », « **Signalement de Pietr-le-Letton** » sont omises du texte cible anglais, en revanche on recourt à une transposition: « **peculiarity – spaces between folds** ». On remarque aussi une autre transposition, la phrase « **lèvre inférieure**

proéminente, épaisseur moyen » est rendue par « **lower lip prominent, thick, drooping** », où le syntagme composé d'un nom + adjectif « **épaisseur moyen** » est rendu par deux adjectifs qualificatifs « **thick, drooping** ». Le texte cible anglais procède à une traduction annexionniste, le traducteur employant des explicitations, « **sinus droit rectiligne, base horizontale** » – « **Nose: bridge straight, base horizontal, jutting out** ». Le rôle des explicitations dans ce cas est de naturaliser le texte cible pour que les lecteurs puissent comprendre plus facilement le texte. Cependant, par l'utilisation de ces explicitations, le sociolecte policier n'est plus rendu dans le texte cible anglais, le traducteur employant un langage familier : « **nose** » au lieu de « **sinus** ». On observe le style télégraphique où les articles sont omis. On remarque les structures elliptiques spécifiques aux rapports de police, style qui est maintenu dans les deux versions.

II. Le fragment est conçu comme une explication du lexique policier spécialisé du fragment antérieur, explication que le narrateur offre pour que le lecteur puisse comprendre le texte.

Le texte cible roumain présente une traduction littérale, mais ce qui surprend c'est la tournure bizarre pour la langue roumaine de la dernière partie de la deuxième phrase. Pourtant le traducteur respecte le texte source et nous offre une traduction littérale « **În plus, Maigret cunoștea cele mai mici detalii ale urechii, ceea ce îi permitea, în mulțime, chiar dacă Piotr Letonul era machiat, să-l repereze la sigur** ». La phrase pourrait quand même être traduite ainsi : « **În plus, Maigret cunoștea cele mai neînsemnate detalii ale urechii, ceea ce îi permitea să-l repereze fără dubiu în mulțime, chiar dacă Piotr Letonul era machiat** ». L'expression « **la sigur** » est incompatible avec le registre soutenu du texte source et avec le verbe « **a repera** » du texte cible roumain. L'expression appartient au langage familier et elle est en contraste par rapport au verbe « **a repera** » du registre soutenu.

Dans le texte cible anglais on observe des additions, « **Pietr, or Piet, the Lett** », des transpositions, « **aussi éloquent pour le commissaire qu'une photographie** » est rendue par « **and to the Superintendent it conveyed as much as a photograph** », une construction adjectif + préposition + nom est transposée dans préposition + nom + pronom complément d'objet direct + verbe. La traduction de la phrase « **et même si Pietr-le-Letton était maquillé** » contient une modulation au niveau syntaxique « **even if his features were disguised** », le sujet Pietr-le-Letton étant remplacé par un autre sujet « **his features** » – « **ses traits** ». On remarque aussi une équivalence dans le texte cible anglais, « **le commissaire** » étant rendue par « **The Superintendent** » et une explicitation, « **l'oreille** » est traduite par « **Piet's ears** », le traducteur opère une addition, le nom propre « **Piet** ».

4.6. Traduction de la scène du crime du roman policier simenonien

La scène du crime est la scène centrale du roman policier. Si dans les romans d'Agatha Christie le crime survient dans la maison, la chambre à dormir, la chambre d'hôtel de la victime et la description détaillée de la scène du crime offre des indices matériels sur les motivations du crime, la personnalité du criminel et de la victime, dans le roman policier simenonien la scène du crime se passe dans un lieu anonyme, un salon d'une maison quelconque ou dans une allée, dans un parc. Le crime devient chez Simenon un acte banal, démythisé, une réalité quotidienne pour Maigret. Simenon n'accorde pas beaucoup d'importance au crime, au criminel, à la victime, pour lui la thématique policière représente un prétexte pour écrire un grand roman et dès les premières lignes on remarque le fait que Simenon mélange la description du cadavre avec la description de la chambre, de l'atmosphère, des sentiments des participants à la scène. La scène du crime est présentée par un narrateur extradiegetique, omniscient. Nous sommes intéressée si les deux versions ont surpris la spécificité du texte source dans la description de la scène du crime.

Fragments analysés du roman *MAIGRET À VICHY*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>« Dans ce salon, ici, exactement, au bord du tapis, Hélène Lange était étendue, ou plutôt repliée sur elle-même, et elle n'était pas belle à voir car elle avait été étranglée... »</p> <p>« Elle portait encore sa robe mauve, mais elle avait retiré son châle et son chapeau qu'on a retrouvés au portmanteau du corridor... Les tiroirs des meubles étaient ouverts, des papiers, des boîtes de carton éparpillés sur le plancher... »</p> <p>– Pas de viol ?</p> <p>– Pas même de tentative... Pas de vol non plus, pour autant que nous sachions... Le compte rendu de <i>la Tribune</i>, ce matin est assez fidèle... Dans un tiroir, nous avons retrouvé cinq</p>	<p>« - [...] În acest salon, exact aici, pe marginea covorului, Hélène Lange zăcea chircită, și nu arăta deloc frumos, pentru că fusese sugrumată. Încă avea pe ea rochia mov, dar își scosese șalul și pălăria, care au fost găsite în cuierul de pe coridor. Sertarele mobilelor erau deschise și pe podea erau răspândite hîrtii și cutii de carton.</p> <p>– Viol ?</p> <p>– Nici măcar tentativă. Și nici nu s-a furat nimic, după cîte știm. Relatarea apărută în dimineața asta în <i>La Tribune</i> e destul de exactă. Într-un sertar, am găsit cinci bancnote de o sută de franci. Asasinul a scotocit în poșeta victimei și conținutul a fost împrăștiat pe jos, inclusiv</p>	<p>« “They found Hélène Lange here, in this room. She was lying stretched out, or rather doubled up, on the edge of the carpet, here in this exact spot. She had been strangled... It wasn't a pretty sight...”</p> <p>“She was still wearing her mauve dress, but she had taken off her hat and shawl, which were both found hanging on the hatrack in the hall. All the drawers were open, and there were papers and cardboard boxes scattered all over the floor.”</p> <p>“Had she been raped?”</p> <p>“No, nothing of that sort was even attempted. As far as we know, nothing was stolen. The report in this morning's <i>Journal</i> is reasonably accurate... In one of the drawers we found five hundred-franc notes... The assailant had been through the</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
billets de cent francs... Le sac à main de la victime a été fouillé, son contenu éparpillé comme le reste, y compris quatre cent francs en billets de dix et de cinquante ainsi que de la monnaie et qu'un abonnement au théâtre du Grand Casino... p. 44	patru sute de franci în bancnote de zece și de douăzeci, mărunțiș și un abonament la teatrul Grand Casino ... » p. 47 Emprunt + Transposition + Modulation au niveau syntaxique + Explication + Adaptation + Traduction littérale	dead woman's handbag, and the contents were scattered about the room. These included four hundred francs in small notes, some silver, and a season ticket for the Grand Casino theater..." » p. 44–45 Adaptation + Emprunt + Modulation explicative + Explication + Traduction littérale

Le texte cible roumain est une traduction littérale, mais elle contient aussi des emprunts adaptés du point de vue orthographique : « *La Tribune* », « franci », « mov » et des modulations au niveau syntaxique « des papiers, des boîtes de carton éparpillés sur le plancher... » – « pe podea erau răspîndite hîrtii și cutii de carton », « la monnaie » – « mărunțiș ». La phrase « Le sac à main de la victime a été fouillé, son contenu éparpillé comme le reste » est rendue par une transposition, la phrase à la voix passive est remplacée par une phrase à la voix active : « Asasinul a scotocit în poșeta victimei și conținutul a fost împrăștiat pe jos » ; cette phrase contient aussi une explication « asasinul a scotocit... ». La séquence « elle n'était pas belle à voir » est rendue par une modulation « nu arăta deloc frumos », mais la tournure est inusitée en roumain, une autre variante aurait pu être : « nu arăta deloc bine ». Le traducteur a utilisé le verbe « zăcea » pour « était étendue » afin de suggérer que la victime était morte. La structure « repliée sur elle-même » est rendue par une modulation, « chircită » qui est plus éloquente, suggérant la rigidité déjà installée. La séquence « en billets de dix et de cinquante » est rendue dans le texte cible roumain par une adaptation, « în bancnote de zece și de douăzeci », ainsi que dans le texte cible anglais « in small notes ». Le traducteur roumain a procédé à une adaptation parce que le billet de cinquante en Roumaine est considéré un billet de grande valeur ; le traducteur anglais a utilisé une adaptation qui rend la valeur des billets plus vague.

Le texte cible anglais présente des adaptations « Dans ce salon, ici, exactement, au bord du tapis, Hélène Lange était étendue » – « They found Hélène Lange here, in this room », « *La Tribune* » – « *Journal* ». On observe aussi un autre découpage des phrases dans le texte cible anglais, le traducteur coupe une phrase trop longue dans des propositions plus réduites. On remarque aussi une addition, « They found » : « Dans ce salon, ici, exactement, au bord du tapis, Hélène Lange était étendue, ou plutôt repliée sur elle-même, et elle n'était pas belle à voir car elle avait été étranglée... » – « They found Hélène Lange here, in this room. She

was lying stretched out, or rather doubled up, on the edge of the carpet, here in this exact spot. She had been stragled... ». La phrase « **It wasn't a pretty sight...** » est une addition dans le texte cible anglais. On trouve aussi des emprunts : « **franc** », « **francs** », « **mauve** », et des modulations : « **de la monnaie** » – « **some silver** », « **un abonnement** » – « **a season ticket** », où le traducteur ajoute le nom « **season** » ; « **Pas même de tentative** » – « **No, nothing of that sort was even attempted** », le traducteur réalise des additions pour expliciter le texte.

La phrase « **Le sac à main de la victime a été fouillé, son contenu éparpillé comme le reste** » – « **The assailant had been through the dead woman's handbag, and the contents were scattered about the room** » contient une modulation de la voix, le traducteur rend la phrase à la voix passive dans le texte source par une phrase à la voix active ; on remarque aussi une explicitation, le traducteur ajoutant le terme « **the assailant** » pour expliciter la phrase. Les modulations, les adaptations et les explicitations du texte cible anglais reflètent une traduction annexionniste. Les deux versions rendent la spécificité de la scène du crime du roman simenonien. Les traducteurs ou les éditeurs n'ont pas éliminé ou censuré des fragments de descriptions qui ne sont pas spécifiques pour la scène du crime dans un roman policier.

4.7. Traduction du témoignage du crime du roman policier simenonien

Analyse des fragments du roman *MAIGRET À VICHY*

Texte source française	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« – [...] Ce soir-là, après avoir supplié, j'ai menacé... Pendant quinze ans, j'ai vécu dans la pensée de ce fils que je connaîtrais un jour... Nous n'avons pas d'enfants, ma femme et moi... Quand je me suis senti père... Mais à quoi bon ?... – Vous l'avez saisie au cou ? – Pour lui faire peur, pour qu'elle parle... Je lui criais de dire la vérité... Je ne pensais pas à la sœur, mais je craignais que l'enfant soit mort, ou devenu infirme... Il laissa pendre ses mains comme s'il ne restait dans son grand corps aucune	« – [...] În seara aceea, după ce-am implorat, am amenințat. Timp de cincisprezece ani am trăit cu gândul la acest fiu pe care îl voi cunoaște într-o zi. N-am copii cu soția mea. Când m-am simțit tată... Dar la ce bun ? – Și ai prins-o de gât ? – Ca s-o sperii, să vorbească. I-am strigat să spună adevărul. Nu mă gândeam la sora ei, ci mă temeam că baiatul murise sau era infirm. Își lăsa mâinile să atârne ca și cum corpul lui mare nu mai avea nici o	« “[...] That night, when I found that she was deaf to my entreaties, I used threats... For fifteen years I had looked forward with longing to the time when I should see this son of mine. My wife and I have no children of our own... When I knew that I was father... But what's the use?” “You took her by the throat?” “To frighten her, to make her talk... I shouted at her... I demanded the truth... I never thought of the sister... but I feared that the child was dead, or crippled...” His hands slipped out of his lap and hung down limply, as though all the strength of that

Texte source française	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>parcelle d'énergie. – J'ai serré trop fort... Je ne m'en suis pas rendu compte... Si seulement son visage avait exprimé une émotion quelconque !... Mais non !... Elle n'avait même pas peur... » p. 184</p>	<p>picătură de energie. – Am strîns prea tare. Nu mi-am dat seama... Macar dacă fața ei ar fi exprimat vreă emoție! Dar nu! Nici măcar nu-i era teamă! » p. 201</p> <p>Modulation explicative + Transposition + Traduction littérale</p>	<p>great, burly frame has drained away. “I squeezed too hard... I didn't realize... If only she had shown the faintest spark of feeling! But she didn't... not even of fear...” p. 187–188</p> <p>Modulation explicative + Adaptation+ Explication + Transposition + Traduction littérale</p>

Le texte cible roumain est une traduction littérale, qui contient une modulation explicative: « **Il laissa pendre ses mains comme s'il ne restait dans son grand corps aucune parcelle d'énergie** » – « **Își lăsă mâinile să atîrne ca și cum corpul lui mare nu mai avea nici o picătură de energie** », où le verbe « **rester** » est rendu en roumain par « **a avea** » au lieu de « **a rămâne** ». On remarque aussi une transposition, « **après avoir supplié** » – « **după ce-am implorat** », où l'infinif passé est rendu par une proposition.

La première phrase contient une adaptation dans le texte cible anglais: la proposition infinitive « **après avoir supplié** » est transformée dans une subordonnée circonstancielle de temps : « **when I found that she was deaf to my entreaties** ».

Dans la version anglaise on trouve la même modulation explicative comme dans le texte cible roumain, le traducteur opère des additions comme « **out of his lap** », et une proposition qui a le rôle d'explicitation « **and hung down limply** ».

On remarque aussi une modulation : « **Si seulement son visage avait exprimé une émotion quelconque!** » – « **If only she had shown the faintest spark of feeling!** », où le point de vue est changé de « **son visage** », qui devait exprimer des émotions, sur « **elle** » qui pouvait montrer « **la plus faible étincelle d'émotion** ».

Dans la dernière partie du fragment, on observe aussi une transposition « **Mais non !** » – « **But she didn't** », une proposition elliptique exprimée par un adverbe de négation qui est transformée dans le texte cible anglais dans une proposition négative.

4.8. Traduction des déductions de Maigret

Analyse des fragments du roman *LE FOU DE BERGERAC*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
I. « – Permettez-moi d'en finir d'abord avec la partie judiciaire de l'affaire... [...] »	« – Îngăduiți-mi să închei mai întâi partea judiciară a cazului... [...] Samuel Meyer,	« 'Allow me first of all to get the judicial part of the business out of the way. [...] »

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>« Samuel Meyer, qui est ce que j'appellerai un aventurier bourgeois, c'est-à-dire un commerçant patenté naviguant dans les eaux défendues, a l'ambition de faire de son fils un homme important... »</p> <p>« Études de médecine... Le D^r Meyer devient l'assistant du professeur Martel... Tous les rêves d'avenir lui sont permis... »</p> <p>« Premier acte : à Alger. Le vieux Meyer reçoit des complices qui le menacent... Il les expédie dans l'autre monde... »</p> <p>« Deuxième acte : à Alger toujours. Il est condamné à mort. Sur les conseils de son fils, il simule une méningite. Et le fils le sauve. [...]</p> <p>« Le fils Meyer, qui prend désormais le nom de Rivaud, n'est pas un de ces hommes qui ont besoin de s'épancher. Il est fort. Il se suffit à lui-même... »</p> <p>« C'est un ambitieux ! Un être d'une intelligence aiguë, qui connaît sa valeur et qui veut en profiter coûte que coûte... »</p> <p>« Une seule faiblesse : il tombe vaguement amoureux d'une petite malade et il l'épouse pour s'apercevoir, un petit plus tard, qu'elle est sans intérêt... » [...]</p> <p>« Et, bien entendu, ce qui doit arriver arrive... Cette jeune fille qu'il a sous son toit l'intrigue, l'irrite, finit par le séduire ». p. 183-184</p>	<p>care este ceea ce voi numi un aventurier burghez, adică un comerciant cu patentă ce navighează în ape interzise, are ambiția de a face din fiul său un om important... Studii de medicină... Doctorul Meyer devine asistentul profesorului Martel... Toate visele de viitor îi sunt permise... Actul întâi : la Alger. Bătrînul Meyer primește vizita unor complici care-l amenință... Îi expediază pe lumea cealaltă... Actul doi : tot la Alger. Este condamnat la moarte. Urmînd sfaturile fiului său, simulează o meningită. Iar fiul îl salvează. [...]</p> <p>Meyer-fiul, care își ia acum numele de Rivaud, nu face parte din categoria oamenilor care simt nevoia să-și descarge sufletul. Este puternic. Își ajunge sieși... Îl roade ambiția! Are o inteligență ascuțită, își cunoaște valoarea, de care vrea să profite cu orice preț... O singură slăbiciune: se îndrăgostește vag de o tînărbolnavă și o ia de nevastă, ca să-și dea seama, mai tîrziu, că nu-l interesează deloc... [...]</p> <p>Și, bineînțeles, ceea ce trebuia să se întîmple se întîmple... Această tînărbolnavă pe care o găzduiește sub acoperișul său îl intrigă, îl irită și, în cele din urmă, îl seduce ». p. 181-182</p> <p>Modulation explicative + Adaptation + Transposition + Traduction littérale</p>	<p>'Samuel Meyer, who is what I would call a bourgeois adventurer, in other words an out-and-out entrepreneur sailing in forbidden waters, has the ambition for his son to become someone important. 'Medical school... Doctor Meyer is taken on as Professor Martel's junior doctor. A brilliant future seems assured.</p> <p>'Act One : Algiers. Old Meyer has a visit from a couple of his associates, who threaten him. He sends them to meet their maker.</p> <p>'Act Two: Still in Algiers. He is sentenced to death. On the advice of his son, he feigns meningitis. And the son saves him. [...]</p> <p>'Meyer junior, who goes under the name of Rivaud, is not one of those men who need to pour out their feelings. He is strong and self-reliant.</p> <p>'He's ambitious ! A man of sharp intelligence, who knows his worth and wants to profit from it at all costs. 'Just one weakness: he falls vaguely in love with a young patient and he marries her, only to realize, after a while, that she holds no interest for him.' [...]</p> <p>'And, of course, the inevitable happens. The girl living under his roof intrigues, annoys and eventually seduces him ». p. 140-142</p> <p>Adaptation + Modulation+ Explication + Traduction littérale</p>
II. « C'est le troisième	« Este cel de-al treilea act. Căci,	« 'Act Three : Right now, the

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>acte. Car, à ce moment, le procureur de la République, par des moyens que je ne connais pas encore, est sur le point de découvrir la vérité sur le chirurgien de Bergerac.</p> <p>« Est-ce exact ? »</p> <p>Et, nettement, sans une hésitation, M. Duhourceau répliqua :</p> <p>– C’est exact.</p> <p>– Donc, il faut le faire taire... Rivaud sait que ce procureur a une manie relativement inoffensive... Les livres érotiques, qu’on appelle par euphémisme : éditions pour bibliophiles... « C’est la manie des vieux garçons qui ont de l’argent à dépenser et qui trouvent trop fade une collection de timbres-poste...</p> <p>« Rivaud va s’en servir... Sa belle-sœur vous est présentée comme une secrétaire modèle... Elle viendra vous aider à certains classements... Et elle vous forcera peu à peu à lui faire la cour...</p> <p>[...]</p> <p>Et il faut, pour vous avoir à merci, que vous soyez persuadé que l’enfant est de vous...</p> <p>« Rivaud ne veut plus fuir à nouveau, changer de nom, chercher une autre situation... On commence à parler de lui... L’avenir est magnifique...</p> <p>« Françoise réussit...</p> <p>« Et, bien entendu, quand elle vous annonce qu’elle va être mère, vous marchez...</p> <p>« Désormais, vous ne direz plus rien ! On vous tient !</p>	<p>în acest moment, procurorul republicii, folosind mijloace pe care încă nu le cunosc, este pe punctul de a descoperi adevărul în privința chirurgului din Bergerac. Corect ?</p> <p>Iar domnul Duhourceau răspunse clar, fără nici o ezitare :</p> <p>– Corect.</p> <p>– Deci, trebuie să tacă... Rivaud știe ca acest procuror are o manie relativ inofensivă... Cărțile erotice, numite, printr-un eufemism « ediții pentru bibliofili »... Este mania holteilor care au bani de cheltuit și care găsesc prea searbădă colecționarea de timbre poștale...</p> <p>Rivaud va profita de această manie... Cumnata lui vă este prezentată ca o secretară model... Va veni să vă ajute la anumite lucrări de clasare... Și, încet-încet, vă va aduce în situația să-i faceți curte...</p> <p>[...]</p> <p>Și trebuie, ca să vă aibă la mână, să fiți convinși că sînteți tatăl copilului...</p> <p>Rivaud nu vrea să fugă din nou, să-și schimbe iar numele, să caute o altă situație... Începe să capete faimă ... Viitorul este magnific...</p> <p>Françoise izbutește...</p> <p>Și bineînțeles, cînd vă aduce la cunoștință că va fi mamă, vă lăsați amăgit...</p> <p>De acum înainte, nu veți mai spune nimic ! Vă au la mână ! Nașterea clandestină la Bordeaux, acasă la Joséphine Beausoleil, unde continuați să vă duceți să vedeți copilul pe care îl credeți al dumneavoastră...</p>	<p>public prosecutor is on the verge of discovering the truth about the Bergerac surgeon, through a channel that I do not yet know. Is that correct? And clearly, without hesitation, Monsieur Duhourceau replied, ‘That is correct.’</p> <p>‘So he has to be silenced. Rivaud knows that this prosecutor has a relatively inoffensive habit. Erotic books, euphemistically known as “collectors’ books”.</p> <p>‘It is a habit of elderly bachelors who have money and who find stamp-collecting too dull.</p> <p>‘Rivaud intends to make use of it... His sister-in-law is introduced to you as the perfect secretary. She’ll come and help you with your filling... and she gradually forces you to woo her.</p> <p>[...]</p> <p>....and it is crucial for Rivaud to have you at his mercy, that you should be convinced that the child is yours</p> <p>‘Rivaud does not want to run away again, change his name, look for a new job when he’s beginning to build up a reputation for himself. The future is rosy.</p> <p>‘Françoise succeeds –</p> <p>‘And, of course, when she tells you she is going to be a mother, you fall for it.</p> <p>‘From now on, you will keep quiet! They’ve got you! Secret birth in Bordeaux, at Joséphine Beausoleil’s where you will continue to visit the child you believe is yours.</p> <p>‘It is Madame Beausoleil herself who told me.’</p> <p>And Maigret, out of modesty,</p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>Accouchement clandestin à Bordeaux, chez Joséphine Beausoleil, où vous continuerez à aller voir ce que vous prenez pour votre enfant...</p> <p>« C'est la Beausoleil elle-même qui me l'a dit ... »</p> <p>Et Maigret, par pudeur, évitait de regarder son interlocuteur ».</p> <p>p. 184–186</p>	<p>După cum mi-a spus chiar doamna Beausoleil...</p> <p>Și Maigret, din pudoare, se ferea să-și privească interlocutorul ».</p> <p>p. 183–184</p> <p>Traduction littérale + Transposition + Explicitation + Modulation explicative</p>	<p>avoided looking at the prosecutor ».</p> <p>p. 142</p> <p>Équivalence + Emprunt + Adaptation + Modulation explicative + Modulation au niveau syntaxique</p>

I. Dans le texte cible roumain on trouve une traduction littérale, avec une modulation : « **Cette jeune fille qu'il a sous son toit** » – « **Această tânără pe care o găzduiește sub acoperișul său** »; le verbe « **avoir** » du texte source est rendu par « **a găzdui** » qui signifie « héberger, abriter, offrir l'hospitalité ». On remarque aussi des transpositions dans la traduction de la phrase « **Un commerçant patenté** » rendue par « **un comerciant cu patentă** » où l'adjectif « **patenté** » est remplacé par un nom précédé par une préposition « **cu patentă** ». La séquence « **Sur les conseils** » est rendue aussi par une transposition, « **Urmînd sfaturile** », la préposition « **sur** » est remplacée par un verbe au gérondif dans le texte cible roumain, « **urmînd** ». Les phrases suivantes sont rendues dans le texte cible roumain par des adaptations : « **C'est un ambitieux !** » – « **Îl roade ambiția !** ». La phrase du texte source est entièrement adaptée, ce qu'il en reste est l'idée d'ambition ; le traducteur roumain a employé une expression figée, « **a-l roade ambiția** ». La phrase suivante contient, elle aussi, une adaptation, « **un être d'une intelligence** » est transformée dans « **are o inteligență ascuțită** », le point de vue est, lui aussi, changé. Le traducteur roumain a éliminé le pronom relatif « **qui** » et il a transformé la phrase sujet dans une proposition indépendante. Les deux propositions indépendantes sont coordonnées par virgule dans la version roumaine :

Texte source : « **Un être d'une intelligence aiguë, qui connaît sa valeur** »

Texte cible roumaine : « **Are o inteligență ascuțită, își cunoaște valoarea** »

La version anglaise contient une explicitation : « **qu'elle est sans intérêt** » – « **that she holds no interest for him** » et plusieurs modulations : « **un commerçant patenté** » – « **an out-and-out entrepreneur** », la phrase en anglais ayant une connotation négative, « **out-and-out** » ; le traducteur met l'accent sur une qualité négative, tandis que dans le texte source « **commerçant patenté** » signifie « un

commerçant qui paie la patente »³⁰⁶. De même, le terme « **commerçant** »³⁰⁷ n'est pas le correspondant du terme « **entrepreneur** »³⁰⁸.

La phrase « **Le D^r Meyer devient l'assistant du professeur Martel** » est rendue par une modulation dans le texte cible anglais, « **Doctor Meyer is taken on as Professor Martel's junior doctor** », « l'assistant » est rendu par « **junior doctor** » et le verbe « **devenir** » est traduit par une périphrase verbale (*phrasal verb*) : « **to take on** ». Nous avons remarqué d'autres modulations : « **des complices** » – « **a couple of his associates** », la notion de « **complices** » ne correspond pas à celle d'« **associés** » ; la séquence « **études de médecine** », qui est plus vague dans le texte source est rendue dans le texte cible anglais par une expression plus concrète : « **medical school** ». La phrase « **Et, bien entendu, ce qui doit arriver arrive** » est rendue en anglais par une transposition : « **And, of course, the inevitable happens** », le pronom relatif « **ce qui** » est rendu par un nom : « **the inevitable** ». Le traducteur a choisi ce procédé pour expliciter la phrase en anglais et pour éviter la répétition du verbe « **to happen** » ; la répétition du verbe « **arriver** » est présente dans le texte source. La phrase « **Cette jeune fille qu'il a sous son toit** » est rendue en anglais par une modulation, « **The girl living under his roof** » où le verbe « **avoir** » à l'indicatif présent est remplacé par le verbe « **to live** » au participe présent. On remarque aussi une adaptation dans la traduction de la phrase : « **Il les expédie dans l'autre monde** » – « **He sends them to meet their maker** », où la séquence du texte source, « **l'autre monde** », est rendue par la notion du Créateur. La phrase suivante est traduite aussi par une adaptation : « **Tous les rêves d'avenir lui sont permis** » – « **A brilliant future seems assured** », la séquence « **les rêves d'avenir** » est remplacée par « **a brilliant future** » et le verbe « **permettre** » est rendu par « **to assure** ». La phrase en anglais contient une nuance de doute qui n'existe pas dans le texte source, nuance rendue par le verbe « **to seem** » – « **paraître** ».

II. Le texte cible anglais contient, dans la première phrase, une modulation au niveau syntaxique, l'ordre des mots dans la phrase étant changé, l'adverbe « **c'est** » est omis, la conjonction « **car** » est omise elle aussi. La séquence « **par des moyens que je ne connais pas encore** » est rendue par une modulation dans le texte cible anglais : « **through a channel that I do not know yet** ». Dans la même phrase il y a une équivalence, « **le procureur de la République** » – « **the public prosecutor** ». On y remarque aussi des emprunts « **Monsieur (Duhourceau)** », « **Madame (Beausoleil)** », « **Madame Beausoleil** » étant en même temps une explicitation dans le texte cible anglais, parce que dans le texte source on remarque la formulation

³⁰⁶ <https://fr.wiktionary.org/wiki/patent%C3%A9>

³⁰⁷ <http://www.synonymo.fr/synonyme/commer%C3%A7ant>

³⁰⁸ <http://www.synonymo.fr/synonyme/entrepreneur>

« **la Beausoleil** ». La version anglaise présente aussi des modulations « **par pudeur** » – « **out of modesty** », « **la pudeur** » ayant comme synonyme « **la modestie** » ; « **une secrétaire modèle** » – « **the perfect secretary** », « **faire la cour** » – « **too woo her** », « **Désormais, vous ne direz plus rien** » – « **From now on, you will keep quiet** », le traducteur anglais employant un phrasal verb, « **to keep quiet** » ; la phrase « **Elle viendra vous aider à certains classements** » est traduite par une modulation « **She'll come and help you with your filling** », ce qui rend la phrase plus vague. La phrase « **Donc il faut le faire taire** » est rendue en roumain et en anglais par une modulation de la voix, la voix factitive du texte source est transformée dans la voix active dans le texte cible roumain, « **Deci, trebuie să tacă** » et dans la voix passive dans le texte cible anglais : « **So he has to be silenced** », même si la voix factitive existe en anglais et le traducteur aurait pu traduire « **He had to have him silenced** ». Une autre traduction possible aurait été « **He needed him silenced** ». La phrase « **On commence à parler de lui** » est rendue par une adaptation « **... when he's beginning to build up a reputation for himself** », le verbe « **parler de** » étant traduit par « **to build a reputation for himself** ». La phrase « **L'avenir est magnifique** » est traduite par une modulation qui remplace l'abstrait par le concret, « **magnifique** » qui est abstrait est remplacé par le nom de couleur, « **rosy** », notion qui est concrète : « **The future is rosy** ». La séquence « **accouchement clandestin** », qui nous fait penser à quelque chose d'illicite³⁰⁹, d'illégal, qui est hors la loi, est rendue en anglais par « **secret birth** » qui n'a pas la même connotation.

Dans la version roumaine il y a des explicitions, « **la Beausoleil** » – « **doamna Beausoleil** », « **Rivaud va s'en servir** » – « **Rivaud va profita de această manie** », le pronom adverbial « **en** » n'ayant pas de correspondant en roumain. On remarque aussi quelques modulations explicatives : « **Elle viendra vous aider à certains classements** » – « **Va veni să vă ajute la anumite lucrări de clasare...** ». La phrase « **Et elle vous forcera peu à peu à lui faire la cour...** » est rendue par une modulation, le verbe « **forcer** » est traduit par « **a aduce în situația** » ; en même temps, on observe une modulation au niveau syntaxique, l'ordre des mots dans la phrase roumaine est renversé : « **Și, încet – încet, vă va aduce în situația să-i faceți curte...** » ; la séquence « **elle vous annonce** » est rendue par une modulation « **vă aduce la cunoștință** », le verbe « **annoncer** » est traduit en roumain par une expression, « **a aduce la cunoștință** ». La phrase « **pour vous avoir à merci** » est rendue par une modulation explicative, « **ca să vă aibă la mână** », ainsi que la phrase « **On vous tient** » – « **Vă au la mână** », le traducteur employant l'expression figée « **a avea la mână** » pour expliciter la phrase dans le texte cible roumain. La phrase « **ce que vous prenez pour votre enfant...** » est rendue par une transposition,

³⁰⁹ <http://www.synonymo.fr/synonyme/clandestin>

« **copilul pe care îl credeți al dumneavoastră....** », le pronom démonstratif « **ce** » est remplacé par un nom, « **copilul** » ; l'expression « **prendre pour** » est rendue par une modulation, traduite par « **a crede** ».

4.9. Traduction des notes/ des questions du commissaire Maigret

Analyse des fragments du roman *LE FOU DE BERGERAC*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>I. « <i>Premier crime : la belle-fille du fermier du Moulin-Neuf est assaillie sur le chemin, étranglée, puis une longue aiguille est enfoncée dans sa poitrine et atteint le cœur.</i> »</p> <p>Il soupira, nota en marge : (heure, lieu exact, vigueur de la victime ?)</p> <p>Il ne savait rien ! Dans une enquête ordinaire, ces détails n'eussent demandé que quelques démarches. Actuellement, c'était tout un monde.</p> <p><i>Deuxième crime : la fille du chef de gare est assaillie, étranglée et a le cœur transpercé à l'aide d'une aiguille.</i></p> <p><i>Troisième crime (raté) : Rosalie est attaquée par derrière, mais elle met l'agresseur en fuite. (Rêve toutes les nuits et lit des romans. Déposition du fiancé.)</i></p> <p><i>Quatrième crime : un homme qui descend du train en marche et que je poursuis, me blesse d'une balle à l'épaule. À noter que cela se passe, comme les trois autres événements, dans les bois du Moulin-Neuf.</i></p> <p><i>Cinquième crime : l'homme est tué d'une balle dans la tête, dans les mêmes bois.</i></p> <p><i>Sixième crime (?) : Françoise est assaillie dans les bois du Moulin-Neuf, et a le dessus</i></p>	<p>« <i>Prima crimă: nora fermierului din Moulin-Neuf este atacată pe drum, strangulată, apoi i se înfige un ac lung în piept, care-i atinge inima.</i> »</p> <p>Suspină, notînd pe margine: (ora, locul exact, vigoarea victimei?)</p> <p>Nu știa nimic! Într-o anchetă obișnuită, aceste detalii n-ar fi pretins decît cîteva demersuri. Acum, erau o groază.</p> <p><i>A doua crimă : fata șefului de gară este atacată, strangulată și i se stăpunge inima cu un ac.</i></p> <p><i>A treia crimă (ratată) : Rosalie este atacată pe la spate, dar își pune agresorul pe fugă. (Visează noapte de noapte și citește romane. Depoziția logodnicului.)</i></p> <p><i>A patra crimă : un om care se aruncă din trenul în mers și pe care-l urmăresc mă rănește cu un glonț în umăr. De notat că acest eveniment se petrece, ca și celelalte trei, în pădurea de la Moulin-Neuf.</i></p> <p><i>A cincea crimă : omul este ucis cu un glonte în cap, în aceeași pădure.</i></p> <p><i>A șasea cîmă (?) : Françoise este atacată în pădurea de la Moulin-Neuf și triumfă</i></p>	<p>« <i>First crime: the Moulin-Neuf farmer's daughter-in-law is attacked on the path, strangled and then stabbed in the heart with a long, thin needle.</i> »</p> <p>He sighed and noted in the margin: (time, exact place, strength of the victim?)</p> <p>He knew nothing! In an ordinary investigation, these details would not have been difficult to establish. Currently, it was a right to-do.</p> <p><i>Second crime: the stationmaster's daughter is attacked, strangled and stabbed in the heart with a needle.</i></p> <p><i>Third crime (aborted): Rosalie is attacked from behind, but she fights off her attacker, who flees. (Dreams every night and reads novels. Fiancé's testimony.)</i></p> <p><i>Fourth crime: a man who jumps off a moving train and whom I chase shoots me, injuring me in the shoulder. Note that this takes place in the Moulin-Neuf woods, like the three other incidents.</i></p> <p><i>Fifth crime: The man is killed by a bullet through his brain, in the same woods.</i></p> <p><i>Sixth crime (?): Françoise is attacked, in the Moulin-Neuf woods and gets the better of</i></p>

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p><i>sur l'agresseur.</i> Il froissa la feuille qu'il jeta en haussant les épaules. Il en prit une autre, traça d'une main négligente : <i>Duhourceau</i> : fou ? <i>Rivaud</i> : fou ? <i>Françoise</i> : folle ? <i>M^{me} Rivaud</i> : folle ? <i>Rosalie</i> : folle ? Commissaire : fou ? <i>Hôtelier</i> : fou ? <i>Leduc</i> : fou ? <i>Inconnu aux souliers vernis</i> : fou ? » p. 102–103</p>	<p><i>asupra agresorului.</i> Cocoloși foaia de hîrtie și o azvîrli, ridicînd din umeri. Luă alta, pe care o scrisse, cu o mînă neglijentă : <i>Duhourceau</i> : nebun ? <i>Rivaud</i> : nebun ? <i>Françoise</i> : nebună ? <i>Dna Rivaud</i> : nebună ? <i>Rosalie</i> : nebună ? <i>Comisar</i> : nebun ? <i>Hotelier</i> : nebun ? <i>Leduc</i> : nebun ? <i>Necunoscutul cu pantofi de lac</i> : nebun ? » p. 100–102 Modulation explicative + Adaptation + Traduction littérale</p>	<p><i>her assailing.</i> He screwed up the sheet of paper and threw it away, shrugging. He took another, and wrote in a casual hand: <i>Duhourceau</i> : mad ? <i>Rivaud</i> : mad ? <i>Françoise</i> : mad ? Madame Rivaud: mad? <i>Rosalie</i>: mad? Inspector: mad? <i>Hotel owner</i>: mad? <i>Leduc</i>: mad? <i>Stranger with patent-leather shoes</i>: mad? » p. 76–77 Modulation + Équivalence + Emprunt + Traduction littérale</p>
<p>II. « Sur une autre feuille, Maigret écrivit le titre: Questions. Et il orna les caractères comme un écolier désœuvré.</p> <p>1. <i>Rosalie a-t-elle vraiment été assaillie ou ne l'a-t-elle été que dans son imagination ?</i> 2. <i>Françoise a-t-elle été assaillie ?</i> 3. <i>Si elle l'a été, est-ce par le même assassin que celui des deux premières femmes ?</i> 4. <i>L'homme aux chaussettes grises est-il l'assassin ?</i> 5. Qui est l'assassin de l'assassin ? » p. 104</p>	<p>« Pe o altă foaie, Maigret scrisse titlul: Întrebări. Și înflori literale, ca un școlar care n-are de lucru.</p> <p>1. <i>Rosalie a fost atacată cu adevărat, sau numai în imaginația ei ?</i> 2. <i>Françoise a fost agresată ?</i> 3. <i>Dacă a fost, atunci a atacat-o cel care le-a asasinat și pe primele două femei ?</i> 4. <i>Asasinul este omul cu ciorapi gri ?</i> 5. <i>Cine este asasinul asasinului ?</i> » p. 103 Modulation + Transposition + Traduction littérale</p>	<p>« On another sheet, Maigret wrote the title: Questions. And he doodled around the letters like an idle schoolboy.</p> <p>1. <i>Was Rosalie really attacked or was it only in her imagination?</i> 2. <i>Was Françoise attacked?</i> 3. <i>If she was, was it by the same killer who attacked the first two women?</i> 4. <i>Was the man in grey socks the killer?</i> 5. Who killed the killer? » p. 78 Modulation + Traduction littérale</p>

I. La version roumaine contient une traduction littérale avec des modulations explicatives : « **puis une longue aiguille est enfoncée dans sa poitrine et atteint le cœur** » – « **apoi i se înfige un ac lung în piept, care-i atinge inimă** », le traducteur opérant une addition, le pronom relatif « **care** » ; « **il ... nota** » – « **notînd** » le verbe à l'indicatif passé simple est remplacé par un verbe au gérondif, donc c'est une modulation au niveau du mode et du temps. La phrase « **Actuellement, c'était tout un monde** » – « **Acum, erau o groază** » est rendue dans le texte cible roumain par

une adaptation, le traducteur employant une expression familière : « **o groază de** ». La phrase « *Françoise est assaillie [...] et a le dessus sur l'agresseur* » – « *Françoise este atacată [...] și triumfă asupra agresorului* » est rendue en roumain par une modulation explicative. La phrase « **Il froissa la feuille** » – « **Cocoloși foaia de hîrtie** » aurait pu être traduite « **Mototoli foaia de hîrtie** ».

La version anglaise présente un emprunt, « **Madame Rivaud** », une équivalence, « **Commissaire** » – « **Inspector** » et des modulations, « *Françoise est assaillie [...] et a le dessus sur l'agresseur* » – « *Françoise is attacked [...] and gets the better of her assailant* »; le traducteur emploie une expression verbale (*phrasal verb*), « **to get the better of** » qui signifie « **défendre** »³¹⁰, pour rendre l'expression « **avoir le dessus sur** »³¹¹. Il s'agit dans ce cas d'une modulation explicative. La phrase « **Il froissa la feuille** » – « **He screwed up the sheet of paper** » est rendue aussi par une modulation, le verbe « **froisser** » est traduit par une expression verbale, (*phrasal verb*), « **to screw up** ». Ce qu'on peut remarquer c'est un changement du registre formel vers le registre informel dans le texte cible anglais. Les séquences suivantes sont rendues par des modulations explicatives : « **traça d'une main négligente** » – « **and wrote in a casual hand** », « **l'homme est tué d'une balle dans la tête** » – « **the man is killed by a bullet through his brain** ».

II. La version roumaine présente une traduction littérale avec une modulation, « **il orna les caractères** » – « **înflori literele** » et une transposition « **comme un écolier désœuvré** » – « **ca un școlar care n-are de lucru** », où l'adjectif « **désœuvré** » est remplacé par une subordonnée complément du nom.

La version anglaise présente elle aussi une traduction littérale, avec des modulations : « **Et il orna les caractères** » – « **And he doodled around the letters** », le verbe « **orner** » est rendu par une expression verbale (*phrasal verb*), « **to doodle around** », qui change le registre du texte cible anglais par rapport au texte source, le registre formel du texte source est changé dans un registre informel dans la version anglaise. La phrase « *Qui est l'assassin de l'assassin ?* » – « *Who killed the killer* » est rendue elle aussi par une modulation qui change le point de vue sur la question, le verbe « **être** » est remplacé dans la version anglaise par le verbe « **to kill** » – « **tuer** », la question « **Qui est ?** » devient dans le texte cible anglais « **Who killed ?** », ainsi le traducteur ajoute un plus de suspens au texte cible. L'allitération du texte source, « *Qui est l'assassin de l'assassin ?* », est maintenue dans les deux textes cibles : « **Cine este asasinul asasinului ?** » et « **Who killed the killer ?** ». On remarque aussi que les deux textes cible ont gardé les questions et les notes de Maigret en italique.

³¹⁰ <http://www.thesaurus.com/browse/get%20the%20better%20of>

³¹¹ https://fr.wiktionary.org/wiki/avoir_le_dessus

4.10. Traduction de la reconstitution du crime selon les déductions de Maigret

Analyse des fragments du roman *SIGNÉ PICPUS*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« – Voici le drame en quelques mots... Le Cloaguen mène à Saint-Raphaël l'existence facile d'un homme qui a deux cent mille francs à dépenser par an... J'ai téléphoné à la banque... Il y a dans dix ans, il n'avait que quelques dizaines de milliers de francs ... Peut-être, un jour, Mme Le Cloaguen daignera-t-elle nous apprendre de quoi il est mort... A-t-il pris un coup de soleil à la pêche et a-t-il succombé à une congestion ?... Toujours est-il que sa femme et sa fille sont désormais sans fortune... Il y a des gens, monsieur le juge, qui ne peuvent accepter cette perspective... Or le hasard fait qu'il y a, sur les quais de Cannes, une sorte de clochard, un bonhomme guère intelligent et pas du tout dangereux, qui ressemble étonnamment à l'ancien médecin de marine... [...] – Tout à l'heure, messieurs, la police de Saint – Raphaël, sur mes indications , a découvert les restes du vrai Le Cloaguen murés dans une des caves de la villa... C'est tout... Quand on a proposé au vieux clochard une vie confortable et	« – Vă prezint drama în câteva cuvinte. Le Cloaguen duce la Saint-Raphaël existența fără griji a unui om ce are de cheltuit în fiecare an două sute de mii de franci ... Am telefonat la bancă. Acum zece ani, avea economii de doar câteva zeci de mii de franci ... Dar moare subit. Poate că, într-o zi, văduva Le Clouaguen va catadicsi să ne spună de ce a murit. A făcut insolatie la pescuit și a murit în urma unei congestii cerebrale ? Nu știm. Dar știm că soția și fiica lui au rămas brusc fără venituri. Există oameni, domnule judecător, care nu pot să accepte o astfel de perspectivă. Însă îndeplinirea face ca, pe cheiurile din Cannes, să-și ducă traiul un fel de cerșetor , un ins nu prea inteligent și deloc periculos, care seamănă uimitor de bine cu fostul medic de marină... [...] – Puțin mai devreme, domnilor, poliția din Saint – Raphaël, urmînd indicațiile mele , a descoperit rămășițele pămîntești ale adevăratului Le Clouaguen, zidite în pivnițele vilei. Asta e tot. Sau ar mai trebui să vă dau un detaliu. Cînd bătrînului cerșetor i s-a propus o viață confortabilă și lipsită de griji sub numele	« “This is the story in a few words. At Saint-Raphaël, Le Cloaguen leads the easy life of a man who has 200,000 francs a year to spend. I phoned his bank, ten years ago he had savings of no more than a few ten thousands of francs . Then all of a sudden he dies unexpectedly. Maybe one day, his widow, Madame Le Cloaguen will be so good as to tell us what he died of... Did he get too much sun one day when out fishing and died of a stroke ?... ‘However that may be, his wife and daughter will no longer have any money coming in... There are people, sir, who cannot accept such a prospect... ‘Now as it happens, there is a down-and-out who hangs around the marinas at Cannes , not very bright but not at all dangerous, who bears a striking resemblance to the retired ship’s doctor ... [...] ‘A short while ago, gentlemen, the Saint – Raphaël police, following my directions , found the remains of the real Le Cloaguen walled up in one of the cellars of the villa. That’s all I have. Or rather, there is just one more detail that I should give you. When the offer of leading a comfortable and carefree life under another name was put to the tramp, and when the

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>exempte de soucis sous le nom d'un autre, quand ce pauvre diable, fatigué de traîner sur le port et de coucher à la belle étoile, a accepté, un obstacle imprévu s'est dressé... Comment signerait-il les reçus annuels des sommes versées par l'avoué, sans se trahir ? C'est en vain qu'on essaie de lui faire imiter la signature du mort... À peine est-il capable d'écrire son nom d'une façon malhabile !... Voilà pourquoi on lui impose de se couper une phalange de l'index droit, ce qui constituera une excuse suffisante... » p. 114–115</p>	<p>altuia, când acest amărît, obosit să-și ducă traiul în port și să doarmă sub cerul liber, a acceptat, a apărut un nou obstacol neprevăzut. Cum avea să semneze pentru sumele vărsate de notar fără să trădeze ? Zadarnic au încercat să-l învețe să imite semnătura mortului. Abia era în stare să-și scrie ca vai de lume numele !... De aceea, i s-a impus să-și taie o falangă de la arătătorul drept, ceea ce avea să constituie o scuză suficientă ». p. 153–154</p> <p>Modulation + Transposition + Adaptation + Explication + Emprunt + Traduction littérale</p>	<p>poor devil, fed up with hanging around the port and sleeping rough, agreed, there was an unexpected hitch: how would he sign the receipts for the money handed over by the solicitor each year without giving the game away? All attempts to teach him to copy the dead man's signature failed... I mean, he is hardly capable of writing his own name in a clumsy scrawl!... 'This is why they made him cut off the top joint of the index finger of his right hand, which would provide a reasonable excuse... » p. 130–132</p> <p>Modulation explicative + Emprunt + Transposition + Équivalence + Explication + Traduction littérale</p>

La version roumaine contient un emprunt, « **franci** » et des modulations « **de coucher à la belle étoile** » – « **să doarmă sub cerul liber** », le traducteur roumain employant ici une expression figée pour rendre une expression figée du texte source. La séquence « **ce pauvre diable** » – « **acest amărît** » est rendue par une adaptation, le terme « **diable** » a une connotation négative en roumain et il ne peut pas être employé dans ce contexte. La séquence « **fatigué de traîner sur le port** » est rendue par une modulation explicative « **obosit să-și ducă traiul în port** », le verbe « **traîner** » étant rendu par « **a-și duce traiul** ». La phrase « **À peine est-il capable d'écrire son nom d'une façon malhabile !...** » rendue « **Abia era în stare să-și scrie ca vai de lume numele !...** » contient une transposition, l'adjectif « **malhabile** » est remplacé par une expression figée « **ca vai de lume** ». Le traducteur roumain change dans ce cas le registre du texte cible roumain du registre soutenu, formel, du texte source, au registre familier, informel. Le terme « **une congestion** » est rendu par une modulation explicative : « **o congestie cerebrală** », le traducteur ajoutant le terme « **cerebrală** ». La version anglaise utilise une modulation aussi, mais le terme « **stroke** » est plus vague. On remarque une transposition dans le texte cible roumain et anglais, la séquence « **sur mes indications** » est rendue « **urmînd indicațiile mele** » et « **following my directions** », la préposition « **sur** » est remplacée par un verbe au gérondif en roumain et au participe présent en anglais. On remarque

aussi une transposition dans la séquence « **l'existence facile** » rendue par « **existența fără griji** » ou l'adjectif « **facile** » est remplacé par un nom précédé par préposition « **fără griji** ». La phrase « **Or le hasard fait qu'il y a, sur les quais de Cannes, une sorte de clochard** » rendue par « **Însă întâmplarea face ca, pe cheiurile din Cannes, să-și ducă traiul un fel de cerșetor** » contient une modulation au niveau syntaxique, l'ordre des mots étant renversé, et une modulation explicative, l'expression « **il y a** » étant rendue par « **a-și duce traiul** ».

Dans la version anglaise il y a des emprunts, « **francs** », « **Madame (Le Cloaguen)** ». On observe aussi une explicitation, « **his widow** », explicitation qui existe aussi dans le texte cible roumain, « **văduva Le Clouaguen** ». On observe aussi des équivalences, « **le notaire** » – « **the solicitor** », « **monsieur le juge** » – « **sir** » et une transposition « **une vie confortable et exempte de soucis** » – « **a comfortable and carefree life** », où le participe passé suivi par un nom est remplacé par un adjectif, « **carefree** ». La phrase « **À peine est-il capable d'écrire son nom d'une façon malhabile !...** » est rendue par une transposition « **I mean, he is hardly capable of writing his own name in a clumsy scraw!...** », l'adjectif « **malhabile** » est rendu par une construction préposition + adjectif + nom, « **in a clumsy scraw** ». Le traducteur opère aussi quelques additions, « **I mean** » et « **own** », la dernière addition ayant le rôle d'emphase. La séquence « **une phalange de l'index droit** » est rendue par une modulation explicative « **the top joint of the index finger of his right hand** », le traducteur ajoutant « **of his right hand** » pour expliciter la phrase ; la séquence « **sans se trahir** » est rendue par une modulation explicative, le verbe « **se trahir** » est traduit par une expression figée « **to give away (the game)** » : « **without giving the game away** ». Dans la phrase « **ce qui constituera une excuse suffisante** » – « **which would provide a reasonable excuse** » on observe une modulation qui change le point de vue; le verbe « **constituer** » signifie « être quelque chose par sa nature »³¹², tandis que le verbe « **to provide** » signifie « **to supply** »³¹³ – « **fournir** ». L'emploi du verbe « **to provide** » change le point de vue du lecteur sur la phrase. « **C'est en vain qu'on essaie de lui faire imiter la signature du mort** » – « **All attempts to teach him to copy the dead man's signature failed** ». Le terme « **un bonhomme** » est omis du texte cible anglais. La séquence « **sous le nom d'un autre** » est rendue par une transposition, « **under another name** », le pronom indéfini « **un autre** » est remplacé par un adjectif indéfini : « **another** ». La phrase « **fatigué de traîner sur le port et de coucher à la belle étoile** » contient des modulations, le participe passé au rôle d'adjectif « **fatigué** » est rendu par une expression figée, « **fed up with** », le verbe à l'infinitif « **traîner** » est rendu par une

³¹² <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/constituer/18478>

³¹³ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/provide>

expression verbale (*phrasal verb*), « **hanging around** » et l'expression « **dormir à la belle étoile** » est rendue par une modulation qui remplace l'abstrait par le concret, « **sleeping rough** » : « **fed up with hanging around the port and sleeping rough** ». La phrase « **Or le hasard fait qu'il y a, sur les quais de Cannes, une sorte de clochard, un bonhomme guère intelligent et pas du tout dangereux, qui ressemble étonnamment à l'ancien médecin de marine...** » contient plusieurs modulations et transpositions dans le texte cible anglais : « **'Now as it happens, there is a down-and-out who hangs around the marinas at Cannes, not very bright but not at all dangerous, who bears a striking resemblance to the retired ship's doctor...** » ; la séquence « **or le hasard fait** » est rendue par « **now as it happens** », expression qui ne renvoie pas spécialement au hasard ; « **sur les quais** » est rendu par « **around the marinas** » qui signifie plutôt « **docks** », « **port** » en français ; le nom « **clochard** » est rendu par un adjectif, ici il s'agit d'une transposition : « **a down-and-out** » ; le verbe « **ressembler** » est rendu par une expression figée : « **to bear a striking resemblance** ». La séquence « **on lui impose** » qui est à la voix active est transformée dans la voix factitive dans le texte cible anglais, en utilisant une modulation : « **they made him cut off** ».

4.11. Traduction du jeu des suppositions

Analyse des fragments du roman *L'AFFAIRE SAINT FIACRE*³¹⁴

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« – Ceci pour vous dire qu'en bonne logique nous pouvons presque tous être considérés comme des coupables possibles... [...] Commençons par M. le curé... Avait-il intérêt à tuer ma mère ?... Vous allez voir que la réponse n'est pas si simple qu'elle en a l'air... Je laisse la question d'argent à côté... Le prêtre suffoquait, hésitait à se lever. – M. le curé n'avait rien à espérer...	« – Vreau să spun că, în mod logic, aproape toți putem fi considerați posibil vinovați... [...] Să începem cu părintele. Avea vreun interes s-o omoare pe mama ? Veți vedea că răspunsul nu-i chiar atât de simplu pe cât pare. Las deoparte problema banilor... Preotul, indignat, făcu un gest ca și cum ar fi vrut să se ridice. – Părintele nu avea nimic	« 'So logically speaking, almost all of us can be seen as potential suspects... [...] Let's start with Father... You will see that the answer is not as simple as it seems... I shall leave aside the question of money...' The priest was choking, but he didn't get up from his chair. 'Father had nothing to gain... [...] No! Don't pull that face, Métayer... We're all men

³¹⁴ Simenon, Georges, *L'Affaire Saint-Fiacre*, Bibliothèque Simenon, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1957 ; *Cazul Saint – Fiacre*, Polirom, Iași, 2005, traduit du français par Nicolae Constantinescu ; *The Saint - Fiacre Affair*, Published by Penguin Group, Penguin Books, 2014, traduit du français par Shaun Whiteside.

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>[...] Mais non ! Ne faites pas cette tête, Métayer... Nous sommes entre hommes... Nous faisons, si vous voulez, de la haute psychologie... « M. le curé a une foi si vive qu'elle pourrait le pousser à certaines extrémités. Souvenez-vous du temps où on brûlait les pécheurs pour les purifier... Ma mère est à la messe... Elle vient de communier... Elle est en état de grâce... Mais, tout à l'heure, elle va retomber dans son péché et être à nouveau un objet de scandale... « Si elle meurt là, à son banc, saintement... » [...] – Je vous en prie, monsieur le curé... Nous faisons de la psychologie... [...] Si nous passons au docteur, je suis plus embarrassé... Ce n'est pas un saint... Et, ce qui le sauve, ce n'est de ne pas même être un savant... Car, dans ce cas, il aurait pu faire le coup du bout de papier dans le missel pour expérimenter la résistance d'un cœur malade... » p. 324–325</p>	<p>de câștigat... [...] Ba da ! Nu face mutra asta, Métayer ! Să spunem lucrurilor pe nume. Facem, dacă vreți, psihologie superioară... Părintele e însuflețit de o credință atât de arzătoare, încât aceasta ar putea să-l împingă la unele acte violente... Amintiți-vă de vremea când păcătoșii erau arși ca să fie purificați... Mama e la slujbă în biserică. S-a purificat... Dar, foarte curînd, va cădea iar în păcat. Dacă moare acolo, pe scaunul ei, din biserică, purificată... [...] – Vă rog, părinte... facem psihologie. [...] Dacă trecem acum la doctor, sînt mai încurcat. Nu-i un sfînt. Și ceea ce-l salvează e faptul că nici nu e un savant... Fîindcă un savant ar fi putut face figura cu bucata de hîrtie în cartea de rugăciuni ca să experimenteze rezistența unei inimi bolnave... » p. 152–153 Modulation explicative + Adaptation + Traduction littérale</p>	<p>here... We are, if you wish, performing a psychological experiment. 'Father has a faith so ardent that it might drive him to extremes. Remember the days when sinners were purified by being burned at the stake... So, my mother is at mass... She has just taken communion. She is in a state of grace. But soon she will succumb to sin once more, and again she will be the subject of a scandal... If she dies there, in her pew, in a state of holiness...' [...] 'Please, Father... As I said, we are carrying out a psychological experiment... [...] Now, if we move on to the doctor, I find myself more perplexed. He isn't a saint. And what saves him is that he isn't a scientist either. Because if he were, he could have put the piece of paper in the missal to test the resilience of a sickly heart...' » p. 121–122 Modulation explicative + Transposition + Explication + Traduction littérale</p>

La version roumaine est, en général, une traduction littérale présentant des adaptations « **Nous sommes entre hommes** » – « **Să spunem lucrurilor pe nume** », expression éloignée du texte source ; le terme « **saintement** » est rendu par « **purificată** », le traducteur ne pouvait pas traduire « **saintement** » par « **sfânt** », son équivalent, parce qu'il n'est pas adéquat dans ce contexte ; la phrase « **Elle este en état de grâce** » est rendue par une adaptation, « **S-a purificat** », « **l'état de grâce** » n'étant pas familier au public orthodoxe mais plutôt à celui catholique. On observe aussi des modulations : « **Ceci pour vous dire qu'en bonne logique** » –

« **Vreau să spun că, în mod logic** », c'est une modulation explicative, le traducteur ajoutant le terme « **mod** » ; le syntagme « **M. le curé** » est rendu par « **părintele** », le traducteur emploie un appellatif plutôt familier, en changeant à cette occasion le registre dans le texte cible : si dans le texte source l'appellatif « **monsieur (le curé)** » relève le registre formel, « **părintele** », l'appellatif du texte cible roumain appartient au registre informel, familier. La phrase « **la réponse n'est pas si simple qu'elle en a l'air** » contient dans le texte cible roumain une modulation explicative, pour rendre la phrase plus claire : « **răspunsul nu-i chiar atât de simplu pe cât pare** ». Dans la phrase « **être à nouveau un objet de scandale** » rendue par « **va stîrni din nou scandal** », l'emploi du verbe « **a stîrni** » change le point de vue de la phrase. La phrase « **il aurait pu faire le coup du bout de papier** » est rendue par « **ar fi putut face figura cu bucata de hîrtie** » où le terme « **figura** » appartient au registre familier. La séquence « **plus embarrassé** » rendue par « **mai încurcat** », aurait pu être traduite par « **mai jenat** ». On observe une explicitation, la séquence « **là, à son banc** » est rendue par « **acolo, pe scaunul ei, din biserică** », le traducteur roumain ajoutant « **din biserică** » pour expliciter la phrase. La séquence « **Elle vient de communier** » est rendue par une modulation, « **s-a împărtășit** », parce que la notion de communion n'existe pas dans la doctrine orthodoxe, il existe seulement dans la doctrine catholique. Le traducteur s'est trouvé dans la situation de traduire des termes qui appartiennent à l'Église catholique et de les adapter aux termes qui appartiennent à l'Église orthodoxe, le public majoritaire en Roumanie étant orthodoxe. Umberto Eco racontait dans son œuvre *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*³¹⁵ des difficultés de traduction racontées par le traducteur russe qui a traduit son livre *Le nom de la rose* et qui a dû adapter la terminologie catholique à la terminologie orthodoxe. De même, il a dû opérer des adaptations au niveau du monde monachal moyenâgeux de l'Europe Occidentale catholique décrit dans le texte source et l'adapter à un monde monachal moyenâgeux de l'Europe Orientale orthodoxe. On remarque aussi une adaptation, la phrase « **Mais non !** » qui est rendue en roumain par « **Ba da !** ».

La version anglaise présente une traduction littérale avec des modulations, « **M. le curé** »/ « **monsieur le curé** » rendu par « **Father** », appellatif du registre familier ; « **Nous faisons de la psychologie** » – « **we are carrying out a psychological experiment** »/ « **we are performing a psychological experiment** », une modulation explicative, le traducteur ajoutant le terme « **experiment** » ; de même, le verbe « **faire** » est rendu par une expression verbale (*phrasal verb*), « **to carry out** ». La phrase « **je suis plus embarrassé** » est rendue par une adaptation « **I find myself**

³¹⁵ Eco, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Le Livre de Poche, collection Biblio Essais, Paris, 2010.

more perplexed », le terme « **embarrassé** » ayant un équivalent en anglais, « **embarrassed** », mais le traducteur a préféré « **perplexed** ». La phrase « **il aurait pu faire le coup du bout de papier dans le missel pour expérimenter** » est rendue par « **he could have put the piece of paper in the missal to test** » où le traducteur remplace le verbe « **faire** » par le verbe « **to put** », c'est-à-dire « **mettre** ». La phrase « **Elle vient de communier** » est rendue par une transposition, « **She has just taken communion** », le verbe « **communier** » est rendu par une expression verbale, « **to take communion** ». La phrase « **Mais non ! Ne faites pas cette tête** » contient des modulations dans la version anglaise, l'adverbe « **mais** » est omis; on remarque aussi une expression du registre familier est rendue par une expression équivalente, du registre familier, en anglais : « **No! Don't pull that face** ».

4.12. Traduction des interventions de la voix auctoriale

Comme nous avons déjà remarqué, Simenon fait alterner les voix narratives dans ses romans. Ici, nous pouvons observer la voix du narrateur extradiégétique, qui n'est pas impliqué dans le récit et qui intervient pour fournir des explications au lecteur. Le narrateur extradiégétique, omniscient est l'une des voix, qui participe, elle aussi, à la polyphonie narrative des romans policiers simenoniens, à côté de la voix de Maigret, dans les introspections et les monologues intérieurs et à côté des voix des suspects ou des subordonnées de Maigret dans les dialogues.

Fragments analysés du roman *PIETR-LE-LETTON*

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
« Les bandes internationales, specialisées dans la haute escroquerie , tuent rarement. En principe, on peut même poser qu'elles ne tuent pas , du moins ceux qu'elles ont décidé de délester de quelques millions. Elles emploient pour le vol des méthodes plus scientifiques et la plupart de leurs affiliés, sont des gentlemen dont les poches ne contiennent pas d'arme. Mais il leur arrive de tuer pour leurs règlements de compte. Chaque année, un ou deux crimes impossibles	« Bandele internațională, specializate în marile escrocherii, ucid rareori. În principiu, se poate spune chiar că nu ucid, cel puțin nu pe cei pe care au hotărât să-i ușureze de câteva milioane. Folosesc pentru furt metode mai științifice și cei mai mulți dintre afiliații lor sînt gentlemen care nu au vreo armă prin buzunare. Dar li se întîmplă să ucidă pentru reglările lor de conturi. În fiecare an se comit undeva două – trei crime imposibil de	« The international gangs that specialize in large-scale swindles , seldom go in for killing. One can even take it as axiomatic that they do not kill people , at any rate not those they have decided to relieve of a large sum of money. Their thefts are committed by more scientific methods, and most of their associates are gentlemen who never handle a weapon. But they do kill occasionally, to settle their own accounts. One or two insoluble murders

Texte source français	Texte cible roumain	Texte cible anglais
<p>à éclaircir sont commis quelque part. Le plus souvent, la victime n'est pas identifiée et on l'enterre sous un nom que l'on sait faux.</p> <p>Il s'agit, dans ce cas, soit d'un traître, soit d'un homme que l'alcool rend loquace et qui a commis des imprudences, soit d'un comparse dont l'ambition menace les situations acquises.</p> <p>En Amérique, pays de la standardisation, ces exécutions ne sont jamais l'œuvre d'un membre de la bande. On fait appel à des spécialistes, à des « tueurs », comme on les appelle, qui à l'instar des bourreaux officiels, possèdent leurs aides et leur tarif.</p> <p>En Europe, il en a parfois été de même et, entre autres, la fameuse bande des Polonais, dont les chefs ont fini sur l'échafaud, fut plusieurs fois mise à contribution par des malfaiteurs d'un autre rang désireux de ne pas se souiller les mains de sang.</p> <p>Maigret savait cela lorsqu'il descendit l'escalier et se dirigea vers le bureau du Majestic ».</p> <p>p. 103–104</p>	<p>rezolvat. De cele mai multe ori, victima nu este identificată, fiind îngropată sub un nume despre care se știe că e fals.</p> <p>În acest caz, este vorba fie de un trădător, fie de un om pe care l-a luat gura pe dinainte din cauza alcoolului și care a comis imprudențe, fie de un complice a cărui ambiție amenință pozițiile câștigate.</p> <p>În America, țara standardizării, aceste execuții nu sînt duse la îndeplinire niciodată de un membru al bandei. Se face apel la specialiști, la « asasini », cum sunt numiți, care, asemenea călăilor oficiali, au ajutoarele și tarifele lor.</p> <p>În Europa s-a întîmplat uneori la fel și, printre altele, faimoasa bandă a polonezilor, ai cărei șefi au sfîrșit pe eșafod, a fost solicitată de mai multe ori de răufăcători de alt rang care nu voiau să-și murdărească mîinile de sînge.</p> <p>Maigret știa asta cînd coborî scara și se îndrepta spre recepția hotelului Majestic ».</p> <p>p. 89–90</p> <p>Modulation + Emprunt + Transposition + Traduction littérale + Explicitation</p>	<p>are committed somewhere or other every year. In most cases, the victim cannot be identified, and is buried under a name known to be false.</p> <p>It means he is either a traitor to the gang, a man who becomes talkative when he is drunk and has lapsed from discretion now and then, or a subordinate whose ambition is a threat to his bosses.</p> <p>In America, the land of the specialist, executions of this kind are never carried out by a member of the gang. Experts known as 'killers' are called in; like State executioners, they have their own assistants and their scale of fees.</p> <p>It has sometimes been the same in Europe. Among others there was a notorious Polish gang whose leaders all ended on the scaffold; their services were enlisted several times by criminals of higher standing who did not wish to soil their hands with blood.</p> <p>Maigret was aware of this when he went downstairs and across the reception desk of the Majestic ».</p> <p>p. 64</p> <p>Modulation + Adaptation + Explication + Transposition</p>

Dans la version roumaine on constate une traduction littérale avec un emprunt « **gentlemen** » ; on remarque aussi une transposition, « **désireux de ne pas se souiller les mains de sang** » – « **care nu voiau să-și murdărească mîinile de sînge** », où la construction adjectif + infinitif (*proposition infinitive*) est transposée

dans une subordonnée complément du nom. On remarque aussi quelques modulations « **sont des gentlemen dont les poches ne contiennent pas d'arme** » – « **sînt gentlemeni care nu au vreo armă prin buzunare** », le pronom relatif « **dont** » qui signifie « **ale căror** » est traduit par un autre pronom relatif, « **care** ». Le terme « **gentlemeni** » est un emprunt qui démontre qu'il s'agit d'une traduction cosmopolite. La phrase « **Chaque année, un ou deux crimes impossibles à éclaircir sont commis quelque part** » contient des modulations au niveau syntaxique « **În fiecare an se comit undeva două – trei crime imposibil de rezolvat** ». On remarque aussi une explication à la fin du fragment « **le bureau du Majestic** » – « **recepția hotelului Majestic** », le traducteur roumain ajoutant le terme « **hotelului** » pour rendre la phrase plus claire.

La version anglaise contient une transposition « **specialisées dans la haute escroquerie** » – « **that specialize in large-scale swindles** » où l'adjectif est transposé dans une phrase subordonnée complément du nom ; on constate aussi une explication « **le bureau du Majestic** » – « **the reception desk of the Majestic** », et une adaptation : « **Il s'agit, dans ce cas, soit d'un traître, soit d'un homme que l'alcool rend loquace et qui a commis des imprudences, soit d'un comparse dont l'ambition menace les situations acquises** » – « **It means he is either a traitor to the gang, a man who becomes talkative when he is drunk and has lapsed from discretion now and then, or a subordinate whose ambition is a threat to his bosses** ». La phrase « **En principe, on peut même poser qu'elles ne tuent pas** » – « **One can even take it as axiomatic that they do not kill people** » contient une modulation explicative, « **take it as axiomatic** », le traducteur anglais ajoutant l'adjectif « **axiomatic** » et une explication, « **do not kill people** », le traducteur opérant ici une addition, « **people** ». On constate aussi des modulations au niveau syntaxique dans la traduction de la phrase « **Elles emploient pour le vol des méthodes plus scientifiques et la plupart de leurs affiliés, sont des gentlemen dont les poches ne contiennent pas d'arme** » – « **Their thefts are committed by more scientific methods, and most of their associates are gentlemen who never handle a weapon** ». On observe aussi une modulation de la voix, la voix active du texte source est remplacée par la voix passive dans le texte cible anglais. La phrase « **la victime n'est pas identifiée** » est rendue par une modulation explicative, le verbe « **être** » du texte source est remplacé par le verbe modal « **can** » à la forme négative : « **the victim cannot be identified** » ; la phrase « **et on l'enterre sous un nom que l'on sait faux** » contient une modulation au niveau de la voix, la voix active du texte source est remplacée par la voix passive dans le texte cible anglais : « **and is buried under a name known to be false** ». La phrase « **En Amérique, pays de la standardisation** » est rendue par une modulation qui

remplace une partie par le tout : « **In America, the land of the specialist** ». La phrase « **ces exécutions ne sont jamais l'œuvre d'un membre de la bande** » est rendue par une transposition, le verbe « **être** » est remplacé par une expression verbale (*phrasal verb*) : « **to carry out** » ; on remarque aussi une modulation de la voix, la voix active du texte source est remplacée par la voix passive dans le texte cible anglais : « **executions of this kind are never carried out by a member of the gang** ». La phrase « **On fait appel à des spécialistes, à des « tueurs », comme on les appelle** » contient des modulations au niveau syntaxique dans le texte cible anglais : « **Experts known as 'killers' are called in** ». La dernière phrase contient une modulation, le verbe « **savoir** » est rendu par une expression verbale (*phrasal verb*), « **to be aware of something** », qui change le point de vue : « **Maigret savait cela** » – « **Maigret was aware of this** ».

4.13. Conclusions.

Considérations générales sur les versions roumaine et anglaise

Nous avons appliqué les procédés présentés par Vinay et Darbelnet dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais*³¹⁶ aux fragments analysés pour comparer les deux versions, roumaine et anglaise, et pour voir quelle version serait plus adéquate et plus fidèle par rapport au texte source. Nous avons choisi d'analyser quelques structures spécifiques au roman policier simenonien qui sont d'ailleurs caractéristiques à tout roman policier. Nous avons constaté que dans les versions roumaines la norme de traduction est orientée vers la culture source, vers le texte source, les stratégies de la traduction directe y prédominant en pourcentage estimatif de 85–90%. Dans les versions roumaines il s'agit, évidemment, d'une traduction cosmopolite, le principe de la fidélité par rapport au texte source dominant la philosophie, la norme et la pratique traduisante en Roumanie.

Dans les versions anglaises plus anciennes, des années 1960–1970, notamment *Maigret and the Enigmatic Lett* (1964), *Maigret Afraid* (1983), *Inspector Maigret in New York's Underworld* (1964) et *Maigret in Vichy* (1975) nous avons constaté que la norme de traduction est orientée vers la culture cible, vers le texte cible, donc il s'agit d'une traduction annexioniste parce que les stratégies de traduction indirecte y prédominent en pourcentage estimatif de 70%. Le principe de l'accessibilité du texte pour le public cible a longtemps dominé la philosophie, la norme et la pratique traduisante dans l'espace anglo-saxon. Les versions anglaises plus récentes reflètent un changement dans la norme de traduction, étant une conséquence de la globalisation et de la modification de l'horizon d'attente du public anglo-saxon, plus

³¹⁶ Vinay, J.P., Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1958.

ouvert, de nos jours, vers la culture de l'autre, vers la culture de l'étranger. La norme de traduction a enregistré des changements grâce à l'évolution de l'horizon d'attente du public anglo-saxon qui est, à présent, plus cosmopolite. En conclusion, la norme de traduction se modifie sous l'influence des facteurs externes, comme la globalisation et la pression du public cible. Nous avons constaté que la norme de traduction est orientée, dans les versions anglaises des années 2000, vers la culture source, vers le texte source, les stratégies de la traduction directe y prédominent en pourcentage estimatif de 75%, donc il s'agit de traductions cosmopolites. Cela ne signifie pas que les traducteurs anglais ont renoncé complètement aux adaptations, mais leur occurrence est plus réduite que dans les versions anglaises plus anciennes.

Les métatextes, où nous avons inclus les télégrammes, les lettres, les articles des journaux, les documents des avocats, les testaments, les descriptions, les monologues intérieurs, les déductions-introspections, ne représentent pas d'éléments essentiels, constitutifs de l'histoire policière, mais ils sont spécifiques pour la fiction policière simenonienne, surtout les monologues intérieurs, les descriptions, les déductions-introspections de Maigret et les introspections psychologiques. Nous n'avons pas remarqué de passages censurés ou supprimés, éliminés, dans les textes cibles roumain et anglais. Le temps qui domine dans les descriptions, dans les monologues intérieurs, dans les introspections psychologiques est l'indicatif imparfait rendu par son correspondant en roumain et par le Past Tense Continuous ou le Past Tense Simple en anglais.

En ce qui concerne les télégrammes, les billets, les lettres, les documents des avocats, les testaments, dont nous avons analysé des fragments, sont des traductions annexionnistes dans les deux textes cibles, les traducteurs adaptant leurs formules et leur style aux formules des langues cible. Quant à la traduction des titres des journaux, à la différence du roumain, ceux-ci sont adaptés en anglais selon la formulation des titres des journaux anglais, étant, donc, une traduction annexionniste. En échange, le traducteur roumain n'a pas utilisé de procédés d'adaptation des titres des journaux français selon les formulations spécifiques du roumain, donc il s'agit dans ce cas d'une traduction cosmopolite.

La traduction des descriptions est une traduction cosmopolite dans le texte cible anglais, où nous avons observé des emprunts comme « **rue** », « **pont** » ; en revanche, comme nous l'avons constaté, dans la version roumaine du roman *La Danseuse du Gai-Moulin – Dansatoarea de la Gai-Moulin*, le texte cible roumain ne garde pas d'emprunts (**strada** « Pont d'Avroy », **strada** « Pot d'Or »). Les fragments de description des textes cible roumains analysés sont des traductions cosmopolites qui maintiennent les toponymes dont les correspondants se retrouvent dans la culture géographique roumaine (par exemple « **Place Vintimille** », connue par le lecteur

roumain, qui a visité la Galerie Nationale d'Art, à Paris, ou « **Place de la Concorde** »), comme nous avons constaté dans la version roumaine du roman *Maigret et la jeune fille – Cazul Louise Laboine*). Les toponymes qui n'ont pas de correspondant dans la culture géographique roumaine, comme « **Place des Armes** », « **Place de l'Église** » ou « **Place du Congrès** » sont rendus par « **Piața Armelor** », « **Piața Bisericii** » ou « **Piața Congresului** ». Dans le texte cible anglais, les toponymes du texte source sont maintenus tels quels : « **Place des Armes** », « **Place de l'Église** » ou « **Place du Congrès** ».

Comme Katharina Reiss remarquait, il est impossible d'utiliser un seul procédé de traduction dans une phrase ; les traducteurs emploient toujours plusieurs procédés pour rendre une phrase du texte source dans un texte cible.

Les traductions des témoignages du crime, des déductions, des monologues intérieurs, des introspections psychologiques sont des traductions cosmopolites dans le texte cible roumain, ainsi que dans le texte cible anglais, tandis que la traduction du sociolecte est une traduction cosmopolite dans le texte cible roumain et annexionniste dans le texte cible anglais ; le traducteur anglais essaie d'explicitier le langage qui appartient au registre policier, avec des termes spécialisés, qui ne peuvent pas être compris par le lecteur non avisé.

Les fragments analysés concernant les notes informatives de la police, la fiche de police, les déductions-introspections, les rapports de police, le fait divers, les constats de l'autopsie, la scène du crime, le témoignage du crime, les notes/ les questions du commissaire Maigret sont des traductions cosmopolites, exceptant quelques équivalences : le mot « **les Fichiers** » est rendu dans le texte cible roumain par « **cei de la Identitate** » et dans le texte cible anglais par « **Register** ». Le terme « **Commissaire** » est rendu en roumain par « **Comisarul** » et en anglais par « **Chief Inspector** », « **Inspector** » ou « **Superintendent** », le dernier terme étant utilisé dans les versions anglaises plus anciennes, même s'ils ne sont pas d'équivalents parfaits, les fiches de poste et les tâches étant spécifiques dans chaque culture.

Nous avons choisi d'analyser aussi les éléments spécifiques pour le roman policier : la scène du crime, le sociolecte policier, le témoignage du crime, les déductions de Maigret, les notes et les questions de Maigret, la reconstitution du crime selon les déductions de Maigret, le jeu des suppositions et les interventions de la voix auctoriale, des aspects en antithèse avec les métatextes, pour souligner les éléments policiers retrouvés dans le roman simenonien. La traduction de la scène du crime en roumain et en anglais rend le rythme alerte de l'action, les verbes à l'indicatif passé simple du texte source sont rendus en roumain par leur correspondant et en anglais par le Past Tense Simple. De ce point de vue, les versions roumaines et les versions anglaises plus récentes sont des traductions fidèles par rapport aux textes source, tandis que

les versions anglaises plus anciennes s'éloignent du texte source. D'ailleurs la tradition de l'activité traduisante en Roumanie est celle de la traduction littérale et de la fidélité du texte cible par rapport au texte source, ce qui justifie les emprunts, les calques et la quantité de termes de diverses langues étrangères qui ont été introduits en roumain, tout au long de l'histoire, pour substituer l'absence des termes roumains. La fidélité par rapport au texte source peut être remarquée même au niveau de la syntaxe du texte cible roumain. La pratique traduisante présente une tradition différente dans l'espace anglo-saxon qui, depuis XVIII^{ème} siècle, souligne la nécessité d'adapter les textes cible, d'imiter, de recréer, de reconstruire un texte cible semblable au texte source, justifiant ces procédés de traduction par les différences culturelles, linguistiques, spatiales et temporelles. Ainsi les traducteurs anglais de cette époque-là privilégiaient la traduction du sens global d'un texte, sans rendre le sens stricte des termes ; ils postulaient l'*accessibilité* et la *lisibilité* du texte pour le public cible non avisé³¹⁷.

En ce qui concerne les procédés employés, nous avons remarqué que, dans les versions anglaises plus anciennes, des années '60–'70, les traducteurs employaient des procédés indirects, surtout l'adaptation, tandis que, dans les versions plus récentes, les traducteurs ont employé, des procédés directs, surtout la traduction littérale et les emprunts. Les versions anglaises plus récentes sont des traductions cosmopolites, par rapport aux versions anglaises plus anciennes qui sont des traductions annexionnistes. On observe, donc, un changement produit dans la technique de traduction de l'école de traductologie anglaise et dans la mentalité du public cible qui est plus ouvert vers d'autres cultures. De même, nous avons remarqué qu'il n'y a pas de censure dans les fragments analysés, exceptant le texte cible anglais de *Pietr-le-Letton – Maigret and The Enigmatic Lett* de 1970 où tout un chapitre a été éliminé. Nous n'avons pas réussi à expliquer le phénomène : c'était la décision de l'éditeur ou c'était une faute soit de l'éditeur soit du traducteur qui a omis le traduire. Ce qui est surprenant c'est que tous les chapitres ont été renumérotés.

Comme nous l'avons remarqué, le texte policier est inclus par Katharina Reiss dans la catégorie des textes informatifs, où la traduction doit privilégier l'information, le contenu. La traduction des textes spécialisés, centrés sur l'information, doit respecter aussi la forme du texte source, pour que le texte traduit s'encadre dans le genre littéraire dont fait partie le texte source.

« L'invariance du contenu, qu'il convient d'exiger pour la traduction des textes informatifs, s'efface ici plus ou moins selon les textes au profit de l'exigence de l'analogie de forme, et donne davantage de place à l'équivalence de l'effet esthétique »³¹⁸.

³¹⁷ Lungu- Badea, Georgiana, *Scurtă istorie a traducerii. Repere traductologice*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2007.

³¹⁸ Reiss, Katharina, *op. cit.* p. 54.

Concrètement, la traduction d'un roman policier doit respecter la forme du roman policier qui a servi comme texte source. La visée du traducteur sera de produire un texte équivalent qui puisse fonctionner dans la langue et la culture cible comme le texte source fonctionne dans la langue et la culture source.

Nous croyons que les fragments des versions des romans analysés fonctionnent dans les langues et les cultures cible comme des romans policiers et que les versions roumaine et anglaise ont le même effet dans les langues cible que les romans texte source. Les traducteurs roumain et anglais ont préservé des éléments qui rappellent qu'il s'agit d'une traduction ; les références culturelles et les emprunts rendent la couleur, l'atmosphère locale, tandis que les adaptations et les tournures des phrases rendent les versions roumaine et anglaise accessibles au public lecteur cible et sont en même temps naturelles et fluides.

Cependant, nous avons constaté que le texte cible anglais présente un nombre plus grand d'adaptations que le texte cible roumain, d'une part à cause de la structure de la langue anglaise, qui est une langue synthétique, d'origine saxonne, dont la structure grammaticale est différente de celle des langues latines, comme le français et le roumain, qui sont des langues à structure analytique; d'autre part, il s'agit du public visé, de la culture et de la mentalité des peuples anglo-saxons, qui sont plus hermétiques et plus rigides que la culture et la mentalité du peuple roumain ; le lecteur roumain est plus ouvert et accepte plus facilement la culture de l'autre, de l'étranger. Les grandes cultures sont plus conservatrices et préfèrent le type de traduction annexionniste, tandis que les cultures mineures, sont plus ouvertes, préfèrent le type de traduction cosmopolite et privilégient le contact avec d'autres cultures.

Nous nous arrêtons un peu sur la traduction des titres des romans, notamment la traduction du titre *Pietr-le-Letton*, *Pietr Letonul* en roumain et *Maigret and The Enigmatic Lett* en anglais. Comme on peut remarquer, en roumain il s'agit d'une traduction littérale, tandis qu'en anglais on a affaire à une adaptation, *Maigret and The Enigmatic Lett* étant en même temps une explicitation et une anticipation de l'action du roman. Le titre du roman *Pietr-le-Letton* est traduit en anglais à la manière des récits de mystère anglais, *Maigret and The Enigmatic Lett*, qui mettent l'accent sur l'énigme, sur le mystère planant autour du crime.

Maigret a peur est traduit en roumain sous le titre *Maigret se teme* et en anglais *Maigret Afraid*, dans ce dernier on constate l'omission du verbe « **to be** ». *Maigret a peur* traduit en roumain, *Maigret se teme*, suppose l'emploi d'une modulation, l'expression « **avoir peur** » ne correspond pas entièrement au verbe « **a se teme** » qui a une nuance plus diluée en roumain que l'expression « **a-i fi frică** » ; le titre en anglais *Maigret Afraid* renvoie à un titre de scénario de film. Dans le titre du texte cible roumain du roman *Signé Picpus*, on constate une omission, le titre est traduit

Picpus, le participe passé « **signé** » étant omis. Cette omission modifie totalement l'horizon d'attente du public roumain, le titre devient ainsi trop vague. En anglais le titre est rendu par une traduction littérale – *Signed Picpus*.

Une autre adaptation est le titre du roman *Cécile est morte* qui est rendu par une question dans le texte cible roumain *Cine a ucis-o pe Cécile ?* La focalisation, le point de vue et la visée sont totalement modifiés parce que le titre en roumain est rendu par une question typique à l'intrigue policière, « *Qui a tué Cécile ?* » tandis que le titre du texte source est la déclaration du décès d'un personnage potentiel. Le titre du texte cible anglais est une traduction littérale *Cécile Is Dead*.

La traduction en roumain du titre du roman *La nuit du carrefour* par *Răspîntia morții* est une adaptation pour des raisons publicitaires, le roman étant traduit dans les années 2000, après la Révolution de 1989, lorsque les maisons d'édition ont commencé à se conduire selon les règles de l'économie de marché et les tirages devaient être grands pour avoir du profit. La décision de traduire la série *Maigret* et de rééditer les titres de la série, déjà traduits, a été prise selon l'intérêt du public et en raison du profit qui serait réalisé grâce à la vente de la série.

Dans l'espace anglo-saxon on observe un phénomène assez surprenant : *Maigret et le fantôme*, qui paraît en 1964 en anglais sous le titre de *Maigret and the Apparition* et en 1976 sous le titre de *Maigret and The Ghost*, dans la traduction d'Eileen Ellenbogen sont en réalité le même texte ayant des titres différents, titres peut-être plus attractifs pour le public à l'époque respective. Un autre exemple de retraduction du même texte est le roman *L'Affaire Saint Fiacre*, dont le titre diffère d'une traduction à l'autre : *Maigret Goes Home*, traduit par Robert Baldick en 1967 et *The Saint Fiacre Affair* retraduit en 2014 par Shaun Whiteside. La version parue en 1967 est une version plus ancienne qui privilégie la traduction annexionniste, tandis que la version de 2014, plus récente, est une traduction de type cosmopolite qui est plus fidèle au texte source. C'est pourquoi le titre *The Saint Fiacre Affair* a été rendu par une traduction littérale, tandis que le titre *Maigret Goes Home* a été traduit par une adaptation.

Comme nous l'avons remarqué, l'adaptation des titres des romans est un phénomène présent en Roumanie aussi, le titre du roman *Maigret et la jeune fille* a été traduit *Cazul Louise Laboine* et *Maigret à l'école* a été traduit en roumain *Maigret și școala crimei*. Dans le cas des deux titres le traducteur roumain a opéré des additions, « **cazul** » et « **crimei** » et des adaptations, dans le cas du premier titre, choisissant d'y introduire le nom de la victime. Les deux titres deviennent ainsi plus intéressants pour le public, le terme « **cazul** » annonçant un roman policier, et « **Louise Laboine** » a un effet exotique, renvoyant à un nom français, tandis que « **școala crimei** » est plus choquant et en même temps plus captivant pour le lecteur.

Une traduction littérale de ces deux titres, *Maigret și tânăra* et *Maigret la școală* n'aurait pas suscité d'intérêt.

En revanche, il y a des titres comme *Le Fou de Bergerac – Nebunul din Bergerac* – *The Madman of Bergerac* ; *Le Pendu de Saint-Pholien – Spânzuratul de la Saint-Pholien* – *The Hanged Man of Saint – Pholien* ; *Les caves du Majestic – Pivnițele Majesticului* – *The Cellars of the Majestic* ; *La Danseuse du Gai-Moulin – Dansatoarea de la Gai-Moulin* – *The Dancer at the Gai-Moulin* ; *Maigret à Vichy – Maigret la Vichy* – *Maigret in Vichy*, traductions littérales, qui jouissent toujours d'intérêt du public. Le titre *Liberty Bar* est préservé tel quel en roumain et en anglais. La traduction des titres est soumise à une certaine politique éditoriale qui exige le choix du titre d'une telle manière qu'il puisse susciter l'intérêt du lecteur pour que le livre se vende et apporte du profit pour la maison d'édition. Cette politique est appliquée surtout aux romans policiers qui s'adressent à un certain type de public, un public dont l'horizon d'attente est limité, qui attend d'un roman policier une action alerte, du suspense et des crimes.

Nous allons conclure en énonçant les principes de Katharina Reiss concernant la critique des traductions (traduction *stricto sensu*, précise Reiss) qui doit être fondée sur « une méthode de traduction qui soit en adéquation avec le texte (c'est-à-dire en conformité avec le type de textes) »³¹⁹. Elle ajoute :

« La critique des traductions est pertinente lorsque, s'agissant de transpositions (traductions au sens large) qui doivent être réalisées en appliquant une méthode de traduction qui soit en adéquation avec la visée spécifique de la traduction (qui est autre que celle du texte original quant à la fonction du texte et quant à son public-cible) ; cette critique opère selon cette visée spécifique de la traduction, c'est-à-dire en appliquant des critères qui ont leur source dans une catégorie fonctionnelle de la critique des traductions »³²⁰.

Autrement dit, la traduction et l'évaluation des traductions sont des opérations complexes, qui doivent prendre en considération le type de texte, la visée ou le but de la traduction, le contexte social, le peuple et la mentalité du public cible auquel la traduction s'adresse, le fonctionnement de la traduction dans la culture cible, l'effet de la traduction et sa réception.

En termes de fidélité, une bonne traduction, une « traduction adéquate »³²¹, produit un texte qui représente une « équivalence optimale »³²² et remplit, dans la culture cible, le même rôle que texte source remplit dans la culture source. La traduction aurait le même effet sur le public cible que le roman original sur le public source ; elle fonctionnerait dans la culture cible de la même manière que le roman fonctionne

³¹⁹ *Ibidem*, p. 145.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ibidem*, p. 81.

³²² *Ibidem*.

dans la culture source. En termes de fidélité, la visée du traducteur est de créer un produit adéquat et équivalent au texte source et nous avons constaté que les fragments des versions roumaines analysées sont plus fidèles par rapport au texte source que les versions anglaises plus anciennes. Nous avons analysé les versions anglaises des années '60 et '70 et nous avons constaté qu'elles ne sont pas tellement fidèles par rapport au texte source ; elles contiennent d'ailleurs beaucoup d'adaptations, le traducteur a dû se conformer à la mentalité et aux exigences du public de cette époque-là. Du point de vue de l'effet produit sur le lecteur, les versions roumaines et les versions anglaises récentes créent le même effet sur le lecteur que le texte source sur le public source. Les versions anglaises des années 2000, les retraductions, sont plus fidèles par rapport au texte source ; elles contiennent beaucoup d'emprunts et nous avons remarqué un changement dans la manière de traduire, dans la mentalité des traducteurs anglais et du public, ainsi que dans leurs exigences ; le public devient plus cosmopolite et ouvert à d'autres cultures, à l'étranger, en général.

CONCLUSIONS FINALES

Le roman policier a été longtemps perçu comme un genre appartenant à la littérature marginale, de périphérie, à la paralittérature. Pendant les dernières années du XX^{ème} siècle, le genre policier a attiré l'attention de la critique littéraire et il s'est constitué comme genre littéraire à l'intérieur de la littérature.

Dans le premier chapitre nous avons examiné le changement de la forme du roman policier, depuis la nouvelle détective de Poe jusqu'à l'apparition du roman policier proprement-dit ; nous nous sommes arrêtée ensuite sur le roman policier-feuilleton de Gaboriau et finalement nous avons analysé le roman policier psychologique simenonien.

Dans le deuxième chapitre nous avons présenté le changement du profil du détective : chez Poe, il est une machine qui émet des raisonnements, acquiert une personnalité chez Gaboriau, Doyle et Christie et devient une figure mythologique. Chez Simenon le détective jouit d'une psychologie, d'une éthique et d'une dimension morale. Le récit policier anglo-saxon met en évidence le profil du détective particulier comme figure emblématique de la fiction policière, tandis que le roman policier français met l'accent sur le profil de l'inspecteur ou du commissaire de police, comme héros de la fiction policière. Nous avons découvert et nous avons démontré dans notre thèse que le roman policier simenonien peut être encadré dans la catégorie du roman policier psychologique, puisqu'il contient des introspections psychologiques, des monologues intérieurs et des accents modernistes. Grâce à la construction du personnage central, le commissaire Maigret, *un déviant*, un anti-héros, un banal commissaire de police qui fait son travail routinier, le crime s'est démythisé, devenant un fait ordinaire. Nous avons analysé l'évolution du genre policier dès le moment Poe, où il énonce les règles de construction, jusqu'au moment Simenon, où l'auteur ne conteste pas les règles du roman policier, mais ne les respecte pas, en éliminant l'énigme, le mystère qui entourent l'assassinat, en le présentant comme une banalité. Simenon a changé non seulement l'aspect, la forme, du roman policier mais aussi la structure de celui-ci, en déplaçant l'accent mis par Poe, Doyle ou Agatha Christie sur l'énigme et sur la découverte du mystère du crime, vers le côté psychologique, vers les ressorts intimes, le mécanisme et le déclic du mécanisme qui poussent les gens ordinaires à commettre un crime et à se transformer des gens banals dans des assassins chassés par la justice.

Dans le troisième chapitre nous avons présenté le statut du roman policier par rapport à la littérature ainsi que le processus par lequel il est entré dans la sphère de

la littérature. Nous nous sommes arrêtée aussi sur la forme fixe du roman policier et sur le schéma actantiel proposé par Propp et Greimas, modifié ensuite par Dubois, et nous avons appliqué ce type de schéma sur les romans policiers d'Agatha Christie et de Georges Simenon, pour en saisir les écarts. C'est le moment où nous nous sommes demandée si le roman de Simenon est un roman policier au sens propre du mot, parce qu'il y a des poéticiens et des narratologues qui considèrent que, si les règles de construction du roman policier ne sont pas respectées, on n'a plus affaire à un roman policier. Nous avons été intéressée aussi de la notion de « métatexte » dans le roman policier, notion introduite par Christophe Gelly, que nous avons exploitée dans notre analyse traductologique. Nous avons analysé aussi la poétique et la signification des espaces simenoniens dans ses romans policiers et nous avons présenté aussi le nouveau paradigme de la lecture du roman policier qui met l'accent sur la démarche de déduction du lecteur qui peut coïncider avec la démarche exposée par le détective ou qui peut différer de celle-ci, le roman n'étant plus un 'whodunnit' mais un 'whoreadit'.

Dans le quatrième chapitre, nous avons présenté les théories de la traduction et de la réception, pour mettre les bases théoriques de l'analyse des fragments extraits des versions roumaines et anglaises, mais aussi pour justifier la sociologie de la réception des romans policiers de Simenon, réception concrétisée dans les articles des journaux et des revues littéraires, ainsi que dans les avant-propos des versions roumaines. Dans la dernière partie du quatrième chapitre nous nous sommes occupée de l'analyse contrastive des fragments choisis des versions roumaines et anglaises par la prisme des procédés énoncés par Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Nous avons démontré que les versions roumaines emploient des procédés directs, comme la traduction littérale, tandis que les fragments analysés des versions anglaises des années '60 ou '70 emploient des procédés indirects, comme l'adaptation. Les fragments examinés des versions anglaises des années 2000, majoritairement des retraductions, emploient des procédés directs, comme l'emprunt et la traduction littérale. Nous avons observé aussi qu'il n'y a pas de parties supprimées par la censure idéologique, dans les versions roumaines et anglaises, ou par la censure éditoriale, due aux raisons économiques, dans les versions anglaises et roumaines publiées après 1989. Nous avons constaté cependant qu'un chapitre de la version anglaise du roman *Pietr-le-Letton*, intitulé *Maigret and the Enigmatic Lett*, a été supprimé et que les autres chapitres ont été renumérotés. Nous avons ainsi constaté que les versions roumaines et les versions anglaises plus récentes sont plus fidèles par rapport au texte source, tandis que les traductions anglaises des années '60 et '70 s'éloignent beaucoup plus du texte source.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRINCIPALES

- SIMENON, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Le Livre de Poche, Paris, 1973.
- SIMENON, Georges, *Maigret and the Enigmatic Lett*, Penguin (Non-Classics), 1964, traduit du français par Daphne Woodward.
- SIMENON, Georges, *Pietr Letonul*, Polirom, Iași, 2011, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *Maigret a peur*, Presses de la Cité, Paris, 1968.
- SIMENON, Georges, *Maigret se teme*, Polirom, Iași, 2004, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *Maigret Afraid*, Harcourt Publishers, New York, U.S.A., 1983, traduit du français par Margaret Duff.
- SIMENON, Georges, *Maigret à New York*, Presses de la Cité, Paris, 2015.
- SIMENON, Georges, *Maigret la New York*, Polirom, Iași, 2004, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *Inspector Maigret in New York's Underworld*, The New American Library, collection Signet, U.S.A., 1964, traduit du français par Adrienne Foulk.
- SIMENON, Georges, *La Nuit du Carrefour*, Éditions Chez Pocket, Paris, 1998.
- SIMENON, Georges, *Răspîntia morții*, Polirom, Iași, 2006, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *Night at the Crossroads*, Penguin Books, 2014, traduit du français par Linda Coverdale.
- SIMENON, Georges, *Le Fou de Bergerac*, Presses Pocket, Paris, 1976.
- SIMENON, Georges, *Nebunul din Bergerac*, Polirom, Iași, 2004, traduit du français par Barbu Cioculescu.
- SIMENON, Georges, *The Madman of Bergerac*, Penguin Books, Penguin Group, 2015, traduit du français par Ros Schwartz.
- SIMENON, Georges, *Le Pendu de Saint-Pholien*, Fayard, Livre de Poche, Paris, 1972.
- SIMENON, Georges, *Spînzuratul de la Saint-Pholien*, Polirom, Iași, 2005, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *The Hanged Man of Saint – Pholien*, Penguin Books, Penguin Group, 2014, traduit du français par Linda Coverdale.
- SIMENON, Georges, *Cécile est morte*, Gallimard, collection « Folio », Paris, 2009.
- SIMENON, Georges, *Cine a ucis-o pe Cécile ?*, Polirom, Iași, 2005, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *Cécile is Dead*, Penguin Books, Penguin Random House, U.K., 2015, traduit du français par Anthea Bell.
- SIMENON, Georges, *Les caves du Majestic*, Éditions Gallimad, collection Folio Policier, 2009.
- SIMENON, Georges, *Pivnițele Majesticului*, Polirom, Iași, 2012, traduit du français par Nicolae Constantinescu.

- SIMENON, Georges, *The Cellars of the Majestic*, Penguin Books, Penguin Random House, U.K., 2015, traduit du français par Howard Curtis.
- SIMENON, Georges, *La Danseuse du Gai-Moulin*, Presses de la Cité, Paris, 2015.
- SIMENON, Georges, *Dansatoarea de la Gai-Moulin*, Polirom, Iași, 2004, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *The Dancer at the Gai-Moulin*, Penguin Books, Penguin Group, 2014, traduit du français par Siân Reynolds.
- SIMENON, Georges, *Liberty Bar*, Presses Pocket, Paris, 1977;
- SIMENON, Georges, *Liberty Bar*, Polirom, Iași, 2006, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *Liberty Bar*, Penguin Books, Penguin, Random House, London, UK, 2015, traduit du français par David Watson.
- SIMENON, Georges, *Maigret à Vichy*, Presses de la Cité, Paris, 1968.
- SIMENON, Georges, *Maigret la Vichy*, Polirom, Iași, 2007, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *Maigret in Vichy*, Harcourt, Brace & World Inc, New York, Avon Classic Crime Collection, 1975, traduit du français par Eileen Ellenbogen.
- SIMENON, Georges, *Signé Picpus*, Éditions Rencontre, Georges Simenon – Œuvres Complètes, Paris, 1968.
- SIMENON, Georges, *Picpus*, Polirom, Iași, 2007, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *Signed, Picpus*, Penguin Books, Penguin Group, 2015, traduit du français par David Coward.
- SIMENON, Georges, *L’Affaire Saint – Fiacre*, Bibliothèque Simenon, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1957.
- SIMENON, Georges, *Cazul Saint – Fiacre*, Polirom, Iași, 2005, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *The Saint-Fiacre Affair*, Penguin Group, Penguin Books, 2014, traduction signée par Shaun Whiteside.
- SIMENON, Georges, *Maigret et le voleur paresseux*, Presses de la Cité, Le Livre de Poche, Paris, 2007.
- SIMENON, Georges, *Maigret și hoțul leneș*, Polirom, Iași, 2011, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *Maigret and the Idle Burglar*, Penguin Books, 2004, traduit du français par Daphne Woodward.
- SIMENON, Georges, *L’Ombre Chinois*, Presses Pocket, Paris, 1976.
- SIMENON, Georges, *Umbra chinezească*, Polirom, Iași, 2008, traduit du français par Nicolae Constantinescu.
- SIMENON, Georges, *The Shadow Puppet*, Penguin Books, Penguin Group U.K/ U.S., 2014, traduit du français par Ros Schwartz.
- SIMENON, Georges, *Maigret et la jeune morte*, Presses de la Cité, Paris, 1983.
- SIMENON, Georges, *Monsieur Gallet, décédé*, Presses de la Cité, Paris, 2004.
- SIMENON, Georges, *Maigret et le fantôme*, Presses de la Cité, Paris, 1967.
- SIMENON, Georges, *Le chien jaune*, Livre de Poche, Paris, 2015.
- CHRISTIE, Agatha, *The ABC Murders*, Harper Collins Publishers, 2003
- CHRISTIE, Agatha, *Murder on the Links*, Harper Collins Publishers, 2004.

- CHRISTIE, Agatha, *The Labours of Hercules*, Harper Collins Publishers, 2006.
- CHRISTIE, Agatha, *Hercule Poirot Bundle: The Mysterious Affair at Styles, Murder on the Links, and Poirot Investigates*, Harper Collins Publishers, 2010.
- CHRISTIE, Agatha, *Five Little Pigs*, Harper Collins Publishers, 2010.
- CHRISTIE, Agatha, *Death on the Nile*, Harper Collins Publishers, 2011.
- CHRISTIE, Agatha, *Murder in the Mews: Four Cases of Hercule Poirot*, Harper Collins Publishers, 2009.
- DOYLE, Arthur Conan, *The Complete Sherlock Holmes*, Penguin, 1985.
- GABORIAU, Émile, *Monsieur Lecoq*, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 15 mai, 2015.
- GABORIAU, Émile, *Le Crime d'Orcival*, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 15 mai, 2015.
- GABORIAU, Émile, *Le Dossier 113*, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf>, consulté le 15 mai, 2015.
- POE, Edgar Allan, *Tales of History and Imagination*, Penguin Readers, London, UK, 2001.
- POE, Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, Baudouin, Paris, 1989.

SOURCES SECONDAIRES

- ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Nathan Université, Paris, 1994.
- ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise, *L'analyse des recits*, Paris, Editions du Seuil, 1996.
- ADLER, Bill, *Maigret, Simenon and France. Social Dimensions of the Novels and Stories*, McFarland & Company Inc. Publishers, 2013.
- AMEY, Jean Claude, *Jurifiction. Roman policier et rapport juridique. Essai d'esthétique narrative*, Editions L'Harmattan, 1994
- ANGENOT, Marc; BELEAU André, *Le roman populaire. Recherche en paralittérature*, Montreal, PUF de Québec, 1975.
- AVADANEL, Ștefan, *Introduction to Poetics*, Iași, I-II, 1999, 2002.
- BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, 3^e édition Presses Universitaires de France, Paris, 1961.
- BAETENS, Jan, RIBIERE, Mireille, *Time, Narrative and the Fixed Image. Temps, Narration Et Image Fixe*, Netherlands, 1994.
- BAHTIN, Mikhail, *Probleme de literatură și estetică*, Univers, București, 1982.
- BAKER, Robert, NIETZEL, Michael, *Private Eyes*, Bowling Green, Ohio, 1985.
- BALLARD, Michel, *La Traduction : de l'anglais au français*, Nathan, Paris, 1987.
- BALLARD, Michel, *Numele proprii în traducere*, Editura Universității de Vest, 2011.
- BARGAINNIER, Earl, F., *The Gentle Art of Murder. The Detective Fiction of Agatha Christie*, Bowling Green University Popular Press, Ohio, 1980.
- BARONIAN, Jean-Baptiste, *Simenon ou le roman gris. Neuf études sentimentales*, Les Éditions Textuel, Paris, 2002.
- BARTHES, Roland, *Plăcerea textului*, Editura Echinoc, Cluj, 1994.
- BAKER, Mona (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/ New York, 1998.
- BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2013.
- BĂLAJ, Teofil, *Autografe pariziene*, Editura Dacia, Cluj, 1972.

- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1985, 1999.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1995.
- BENVENUTI, Stefano, RIZZONI, Gianni, LEBRUN, Michel, *Le roman criminel. Histoire auteurs, personnages*, L'Atalante, Nantes, 1982.
- BLACK, Joel, *The Aesthetics of Murder*, John Hopkins University Press, London-Baltimore, 1991.
- BLANC, Jean-Noël, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1991.
- BLODGETT, E. D., PURDY, Anthony George (eds.), *Problems of literary reception*, Alberta, Edmonton, 1988.
- BOIA, Lucian, *Miturile comunismului românesc*, Nemira, București, 1998.
- BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975.
- BOILEAU Pierre, *Le roman policier*, PUF, Paris, 1994.
- BONNIOT, Roger, *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1985.
- BOOTH, Wayne C., *Rhetorica romanului*, Univers, București, 1976.
- BORGES, Jorge Luis, *El cuento policial*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979.
- BOURDELAS, Laurent, *Le Paris de Nestor Burma. L'Occupation et les « Trente glorieuses » de Léo Malet*, L'Harmattan, Paris, 2011.
- BOURDIER Jean, *Histoire du roman policier*, Édition de Fallois, Paris, 1996.
- BOURDIEU, Pierre (ed.), *Editions, éditeurs*, Seuil, Paris, 1999.
- BOYER, Alain-Michel, *La paralittérature*, PUF, Paris, 1992.
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1973.
- BREMOND, Claude, *Logica povestirii*, traduit du français par Micaela Slavescu, București, Univers, 1981.
- BULUȚĂ, Gheorghe, *Scurtă istorie a editurii românești*, Editura Enciclopedică, București, 1996.
- BURGOS, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Univers, București, 1988.
- BURLACU, Doru, *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până în 1989*, Editura Academiei Române, București, 2005.
- CARY, Edmond, *Comment faut-il traduire ?* Presses Universitaires de Lille, Lille, 1993.
- CARRIER, David, *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Massachusetts, Cambridge, 1990.
- CHESTERMAN, Andrew, *Memes of translation. The spread of ideas in translation theory*, John Benjamins, Amsterdam, 1997.
- COLIN, Jean-Paul, *Le roman policier français archaïque*, Éditions Peter Lang, Berne, 1984.
- CONSTANTINESCU, Muguraș, *Pour une lecture critique des traductions*, Editions L'Harmattan, Paris, 2013.
- CONSTANTINESCU, Muguraș, *Lire et traduire la littérature de jeunesse : Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*, Éditeur Peter Lang, The Peter Lang Publishing Group, Berne, 2013.
- CONSTANTINESCU, Muguraș, *La traduction sous la loupe : Lectures critiques de textes traduits*, Éditeur Peter Lang, The Peter Lang Publishing Group, Berne, 2017.

- CONSTANTINESCU, Muguraș, *Pratique de la traduction*, Editura Universității Suceava, Suceava, 2002.
- CONSTANTINESCU, Muguraș, *La traduction entre pratique et théorie*, Editura Universității Suceava, Suceava, 2005.
- COOK, Michael, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction*, PALGRAVE MACMILLAN, London, 2011.
- CORNEA, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, București, 1988.
- COTEANU, Ion, SECHE, Luiza, SECHE Mircea (coordinateurs), *Dictionarul Explicativ al Limbii Române, DEX*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1984.
- DANESI, Marcel, *Signs of Crime. Introducing Forensic Semiotics*, Walter de Gruyter, Inc. Boston/Berlin, 2014.
- DAVIS, Kathleen (2001) *Deconstruction and Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester, 2001.
- DIMITRIU, Rodica, *The Cultural Turn in Translation Studies*, Institutul European, Iași, 2006.
- DIMITRIU, Rodica, *Aldous Huxley in Romania*, Timpul, Iași, 1999.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Armand Colin, Paris, 2006.
- DUPUY, Josée, *Le roman policier*, Librairie Larousse, collection, *Textes pour Aujourd'hui*, Paris, 1974.
- ECO, Umberto, *A spune cam același lucru. Experiențe de traducere*, Editura Polirom, Iași, 2008.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativa în textele narative*, Univers, București, 1991.
- EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible : sens et forme du roman policier*, Bourgeois, Paris, 1986.
- EISENZWEIG, Uri, *Autopsies du roman policier*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1983.
- FOSCA, François, *Histoire et technique du roman policier*, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1937.
- GALLOT, Didier, *Simenon ou la comédie humaine*, Éditions France-Empire, Paris, 1999.
- GELLY, Christophe, *Le chien des Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Presses Universitaires de Lyon, 2005.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, éd. Seuil, Paris, 1987.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- GHIU, Bogdan, *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă*, Editura Cartea Românească, București, 2015.
- GORRARA, Claire (editor), *French Crime Fiction*, University of Wales Press, Cardiff, 2009.
- GOUADEC, Daniel, *Le traducteur, la traduction et l'entreprise*, Éd. Afnor, Paris, 1989.
- GOUADEC, Daniel, *Profession traducteur*, La Maison du Dictionnaire, Paris, 2002;
- HAINING, Peter, *The Golden Age of Crime Fiction*, Prion Book, Carlton Publishing Group, London, 2002.
- HILFER, Tony, *The Crime Novel. A Deviant Genre*, University of Texas Press, 1990.
- HORSLEY, Lee, *Twentieth Century Crime Fiction*, Oxford University Press, UK, 2009.
- IONESCU, Gelu, *Orizontul traducerii*, Editura Univers, București, 1981.
- IONNITIU, Nicolae Th., *Istoria editurii românești*, Cartea Românească, București, 1943.
- ISER, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.
- JAUSS, Hans Robert, *Experiența estetică și hermeneutica literară*, Univers, București, 1983.

- JEANRENAUD, Magda *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*, Editura Polirom, Iași, 2006.
- JEANRENAUD, Magda, *Introduction à la poétique*, Ed. Universității « Al.I.Cuza » Iași, 1995.
- KNIGHT, Stephen, *Crime Fiction since 1800*, Palgrave Macmillan, London, UK, 2010.
- KNIGHT, Stephen, *Form and Ideology in Crime Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1980.
- KOHN, Ioan, *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere*, Editura Facla, Timișoara, 1983.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris, 1979.
- LACASSIN, Francis, *Mythologie du roman policier*, Bourgois, Paris, 1987.
- LACASSIN, Francis, *Passagers clandestins*, Edition Julliard, 1993.
- LEDERER, Marianne, *La traduction aujourd'hui – modèle interprétatif*, Lettres Modernes Minard, Caen, 2006.
- LEFEVERE, Andre, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/ New York, 1992a.
- LEFEVERE, Andre, *Translating Literature-Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, The Modern Language Association of America, New York, 1992b.
- LEMOINE, Michel, *Paris chez Simenon*, Encrage, Amiens, 2000.
- LERAT, Pierre, *Les langues spécialisées*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.
- LINTVELT, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie și analiză*, Univers, București, 1994.
- LITS, Marc, *Pour lire le roman policier*, De Boeck-Duculot, Liège, Belgique, 1989.
- LITS, Marc, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Cefal, Liège, Belgique, 1999.
- LITS, Marc, *D'Arsène Lupin à Navarro*, Presses Universitaires de Limoges, France, 2011.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, *Scurtă istorie a traducerii. Repere traductologice*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2007.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, *Teoria culturilor, teoria traducerii*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2004.
- LUPU, Ion, ȘTEFANESCU, Cornelia (coord.), *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859–1918)*, Editura Academiei Române București, 1982.
- LUPU, Ion, ȘTEFANESCU, Cornelia (coord.), *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919–1944)*, Editura Academiei Române, București, 1997.
- MACHOR, James (ed.), *Readers in History*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1993.
- MAIDA, Patricia, D., SPORNICK, Nicholas, B., *Murder She Wrote. A Study of Agatha Christie's Detective Fiction*, Bowling Green University Popular Press, Ohio, 1982.
- MANDEL, Ernest, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, PEC-La Brèche, 1986.
- MARGOT, Jean-Claude, *Traduire sans trahir*, Éd, l'Age d'Homme, Suisse, Lausanne, 1979.
- MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Colin, Paris, 1960.
- MAVRODIN, Irina, *Poetica și poietica*, Univers, București, 1982.
- MESCHONNIC, Henri, *Les cinq rouleaux*, Gallimard, Paris, 1986.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la Poétique II*, Gallimard, Paris, 1973

- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Editions Verdier, Paris, 2012.
- MESSENT, Peter, *Criminal Proceedings*, Pluto Press, London, 1997.
- MESSENT, Peter, *The Crime Fiction Handbook*, Wiley-Blackwell Publishing, Oxford, UK, 2013.
- MERIVALE, Patricia, SWEENEY, Susan Elizabeth, *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, 1998.
- MODREANU, Simona, *Lecturi nomade. Pagini subiective despre literatura franceză... și nu numai*, Junimea, Iași, 2006.
- MODREANU, Simona, *Lecturi sedentare*, Junimea, Iași, 2010.
- MODREANU, Simona, *Lecturi infidele*, Junimea, Iași, 2014.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.
- NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël, Paris, 1975.
- NARCEJAC Thomas, *Le cas Simenon*, Le Castor Astral, Bordeaux, 2000.
- NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism – propagandă și cenzură*, Editura Fundatiei Pro, București, 2002.
- NICKERSON, Ross, Catherine, *American Crime Fiction*, Cambridge, University Press, London, UK, 2011.
- NIDA, Eugène, *Linguistics and Ethnology in Translation Problems*, Word, n°2, 1945, p. 194–208.
- NIDA, Eugène, *Comment traduire la Bible*, Alliance Biblique Universelle, New York, 1961.
- NIDA, Eugène A. *Traducerea sensurilor. Traducerea: posibilă și imposibilă*, Institutul European, Iași, 2004.
- NORD, Christiane, *Text analysis in Translation*, Rodopi, Amsterdam/ Atlanta, 1991.
- NORD, Christiane, *Translating as a Purposeful Activity*, St. Jerome, Manchester, 1997.
- OUSTIONOFF, Michael, *La Traduction*, PUF, Paris, 2003.
- PANAITESCU, Val (coord.), *Terminologie poetică și retorică. Literatură, poetică și stilistică*, Editura Universității, Iași, 1994.
- PANEK, LeRoy-Lad, *British Mystery. Histoire du roman policier classique*, 1979, traduction parue chez Encre Editions, Amiens, 1990.
- PAVEL, Toma, *Gândirea romanului*, Humanitas, București, 2008.
- PARVAN, Gabriel, *Traductions dirigées*, Editura Pygmalion, Pitești, 1997.
- PLETT, Heinrich F., *Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică*, Univers, București, 1983.
- PRIESTMAN, Martin, *Crime Fiction*, Cambridge, University Press, London, UK, 2013.
- PRIESTMAN Martin, *Crime Fiction From Poe to the Present*, Second Edition, Northcote House Publishers, Horndon, Tavistock, Devon, United Kingdom, 2013.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Poétique, Seuil, Paris, 1970.
- REISS, Katharina, *Translation Criticism – the Potentials and Limitations*, St. Jérôme Publishing Ltd, 2000.
- REISS, Katharina, *La critique des traductions. Ses possibilités et ses limites*, traduit par Catherine Bocquet, Artois Presses Université, 2002.
- REUTER, Yves (coordonateur), *Le roman policier et ses personnages*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1989.
- RICOEUR, Paul, *Despre traducere*, Editura Polirom, Iași, 2006.
- RICOEUR, Paul, *Metafora vie*, Univers, București, 1984.
- ROBERT, Paul, *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2004.

- SARROT, Jean-Christophe, BROCHE, Laurent, *Le roman policier historique. Histoire et polar : autour d'une rencontre*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2009.
- SCAGGS, John, *Crime Fiction*, The New Critical Idiom, Routledge, London, UK, 2005.
- SCHOLES, Robert, *Protocols of Reading*, Yale University Press, New Haven & London, 1989.
- SELEJEAN, Ana – *Literatură în totalitarism – 1949–1951*, Editura Cartea Românească, București, 2007.
- SNELL-HORNBY, Mary, *The Turns of Translation Studies*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2006.
- SNELL-HORNBY, Mary, *Translation Studies: an Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1988.
- SOUBRIER, Jean, *Dimensions culturelles des langues techniques et scientifiques*, dans «Traduire», nr. 202, Paris, 2004.
- STEINER, George, *După Babel: Aspecte ale limbii și traducerii*, Editura Univers, București, 1983.
- TABER, Charles R., *La traduction: théorie et méthodes*, Alliance Biblique Universelle, Londres, 1971.
- TODOROV Tzvetan, *Typologie du roman policier dans Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
- TOMACHEVSKI, Boris, *Théorie de la littérature*, Le Seuil, 1965.
- TOURY, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1995.
- VANONCINI André, *Le roman policier*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2002.
- VASILE, Cristian, *Literatura și artele în România comunistă*, Humanitas, București, 2010.
- VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation*, Londra/ New York: Routledge, 1998.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, Routledge, Londra/ New York, 1995.
- VENUTI, Lawrence, *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londra/ New York: Routledge, 1992.
- VINAY, Jean-Paul et DARBELNET, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1973.
- ZECA, Daniela, *Melonul domnului comisar. Repere într-o nouă poetică a romanului polițist clasic*, Curtea Veche, București, 2005.
- ZUMTHOR, Paul, *Babel sau nedesăvârșirea*, Polirom, Iași, 1998.
- WELLEK, R., WARREN, A., *Teoria literaturii*, EPLU, București, 1967.

ARTICLES :

- ALAVOINE, Bernard, *Qui raconte l'histoire chez Simenon ? Originalité du jeu avec la voix et le point de vue*, Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives, 10.1 | 2001. La voix narrative. URL: <http://narratologie.revues.org/6913>. DOI: 10.4000/narratologie.6913. ISSN: 1765-307X.
- ASSOULINE, Pierre, *Georges Simenon, Luceafărul*, numéro 47, du 9 décembre, 1992.
- BALOTĂ, Nicolae, *Simenon și cele 1001 nopți ale Occidentului*, « România literară », no. 26, V, joi, 23 iunie 1972.
- BALOTĂ, Nicolae *Georges Simenon: Un mare scriitor minor*, article paru dans *Luceafărul*, numéro 23, le 12 juillet, 1995.
- BANVILLE, John, *Simenon : a triumph of raw realism*, paru sur le site Calaméo, 2015, <http://en.calameo.com/books/00368025585da71d3bc8c> , consulté le 25 août 2017.

- BANVILLE, John, *Simenon's Island of Bad Dreams*, paru dans « The New York Review of Books », 2015, <http://www.nybooks.com/daily/2015/06/01/simenons-island-bad-dreams/>, consulté le 25 août 2017.
- BĂDĂRĂU, Simina, *Le (re)sort des personnages simenoniens*, article paru dans « Polar-isations francophones. Cinquante nuance de noir », Actes du colloque international Journées de la Francophonie, XXIIe édition, Iași, 24–25 mars 2017, Éditions Junimea, Iași, 2018.
- BĂLAJ, Teofil, *Georges Simenon și comisarul Maigret*, article publié dans la revue *Literatorul*, numéro 26, du 2 juillet 1993.
- BLACK, Cara, *Falling in love with Simenon*, paru dans « Los Angeles Review of Books », 2015, <https://lareviewofbooks.org/article/falling-love-simenon/>, consulté le 25 août 2017.
- BRADFIELD, Scott, *The Case of Georges Simenon* paru dans « The New York Times », 2015, <https://www.nytimes.com/2015/02/22/books/review/the-case-of-georges-simenon.html/>, consulté le 20 août 2017.
- COLLA, Elliott, *Maigret's Jurisdiction*, paru dans « Los Angeles Review of Books », 2015, <https://lareviewofbooks.org/article/maigrets-jurisdiction/>, consulté le 20 août 2017.
- DECIU, Andreea, *O crimă fără pretenții*, article paru dans *România literară*, vol. 26, numéro 37 du 29 septembre 1991.
- DOBOȘ, Speranța, *Un regard sur l'impossibilité de la traduction*, article paru dans „Journal of Romanian Literary Studies” numéro 6/2015 – ISSN 2248-3004, *Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI*, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu, <http://www.upm.ro/jrls/?pag=JRLS-06/vol06-Rls>
- DOBOȘ, Speranța, *Origines historiques et prémisses sociales de l'apparition du roman policier*, article paru dans „Journal of Romanian Literary Studies” numéro 7/2015 – ISSN 2248-3004, *Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI*, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu, <http://www.upm.ro/jrls/?pag=JRLS-07/vol07-Rls>
- DOBOȘ, Speranța, *Agatha Christie ou l'apothéose de la mort*, article paru dans „Journal of Romanian Literary Studies” numéro 8/2016 – ISSN 2248-3004 *Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI*, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu, <http://www.upm.ro/jrls/?pag=JRLS-08/vol08-Rls>
- DOBOȘ, Speranța, *Considérations sur la réception sociologique du roman policier simenonien dans l'espace culturel roumain et anglo-saxon*, article paru dans „Journal of Romanian Literary Studies” numéro 13/2018 – ISSN 2248-3004 *Institutul de Studii Multiculturale ALPHA/ Editura Arhipelag XXI*, indexée CEEOL, Global Impact Factor, Google Academic, Research Gate, Academic.edu. <http://www.upm.ro/jrls/?pag=JRLS-13/vol13-Rls>
- DOBOȘ, Speranța, *Émile Gaboriau et l'apparition du roman policier français*, article paru dans le volume de la Conférence Internationale **European Integration between Tradition and Modernity** organisée par l'Université „Petru Maior” Tg. Mureș, le 22–23 octobre 2015, Editura Universității "Petru Maior", Numéro du Volume 6, 2015, ISSN 1844-2048.
- DOBOȘ, Speranța, *Sherlock Holmes et l'art de la déduction*, article paru dans le volume de la Conférence Internationale **Comparatism, Identitate Comunicare** organisée par l'Université de Craiova, le 16-17 octobre, 2015, Pro Universitaria, 2016, ISBN 978-606-14-1005-7; ISBN 978-606-26-0577-3.

- DOBOȘ, Speranța, *Statut du roman policier dans la littérature*, article paru dans le volume de la Conférence Internationale **Multicultural Representations – Language and Discourse as Forms of Dialogues** LDMD 4, organisée par l'Université „Petru Maior” Tg. Mureș, le 8–9 décembre 2016, ISBN: 978-606-8624-16-7. <http://www.upm.ro/ldmd/LDMD-04/LDMD%2004%20Lit.pdf>
- DOBOȘ, Speranța, *Traduire les métatextes du roman policier simenonien – analyse des versions roumaine et anglaise* article paru dans le volume de la Conférence Internationale **Convergent Discourses. Exploring the Contexts of Communication** organisée par l'Université „Petru Maior” Tg. Mureș le 20–21 octobre 2016, ISBN: 978-606-8624-17-4, <http://www.upm.ro/cc/CCI-04/CCI04-Literature.pdf>
- DUBOIS, Jacques, *Simenon et la déviance*, paru dans in *Littérature*, n°1, 1971. *Littérature* Février 1971. pp. 62–72; http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2499, consulté le 20 août 2017.
- GILLES, *Comisare Maigret, de fapt cine sunteți ?*, article paru dans la revue *ARC*, 1993, traduit du français par Popescu Marin Magdalena.
- GASSET, Ortega, *La Miseria y el splendor de la traducción*, « *La Nacion* », Buenos Aires, mai–juin 1937.
- HARE, David, *The Genius of Georges Simenon* paru dans « *The Guardian* », 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/25/georges-simenon-david-hare-la-main-red-stage-national-theatre-maigret>, consulté le 20 août 2017.
- IORGA, Iorga, Florin, *Nu am fost niciodată gelos pe comisarul Maigret, pentru mine e ca un fel de unchi mai îndepărtat*, article paru dans *Suplimentul de cultură, Ziarul de Iași*, vol. année 9, numero 406, du 6–12 juillet, 2013.
- JOHNSON, M.A., *Translation and Adaptation*, *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, vol. 29, n° 4, 1984, p. 421–425.
- LALOU, René, *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 20 août 1932.
- LEMOINE, Michel, *La méthode d'enquête selon Maigret: une absence de méthode méthodique?*, in *Les Ecritures de Maigret*, Bologne, CLUEB, 1997.
- MANOLACHE, Simona Aida, *La traduction des expressions référentielles dans les romans policiers de Georges Simenon*, article paru dans la revue « *Atelier de Traduction* », Numéro hors série, POUR UNE POÉTIQUE DU TEXTE TRADUIT, Editura Universității SUCEAVA, 2007, Coordinateurs: Henri Awaiss Muguraș Constantinescu Simona Aida Manolache, http://www.usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/arhive_full_text/Atelier_hors%20serie_Pour%20une%20poetique.pdf, consulté le 25 août 2017.
- MASSIE, Allan, *Paris When It Drizzles* paru dans « *The Wall Street Journal* », 2015, paru sur le site Calaméo, <http://en.calameo.com/books/0036802554bbe24363d4a>, consulté le 20 août 2017.
- MEJRI, Salah, *Traduire, c'est gérer un déficit*, revue *Meta*, L1, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2005.
- MENDEL, Gérard, *Simenon este cel mai freudian scriitor al secolului XX*, article paru dans la revue *ARC*, 1991, traduit du français par Tania Radu.
- MILLS, David, *The Mahé Circle by Georges Simenon*, avec le sous-titre *The brilliance of Simenon's 'romans durs' suggests he should have been a Nobel contender*, article paru dans « *The Sunday Times* » 2014, <https://www.thetimes.co.uk/article/the-mahe-circle-by-georges-simenon-kpm7z8b3nxx>, consulté le 20 août 2017.

- NICULESCU, Mihai, *Simenon: Ceux de la soif*, article paru dans *Universal literar*, volume 47, numéro 21, du 9 juillet 1938.
- ONCESCU, Florin, *Doar un roman polițist ?*, article paru dans la revue littéraire *Luceafărul*, numéro 43, du 20 octobre 1991.
- OPROIU, Ecaterina, *Simenon: 4000 de personaje și 200 de pipe*, article paru dans *Adevărul literar și artistic*, volume: année 2, numéro 89, octobre 20–26 année 1991.
- **A lucrat la caz șase zile. În a șaptea l-a rezolvat*, article paru dans *Suplimentul de cultură*, *Ziarul de Iași*, vol.1, numéro 46 du 8–14 octobre 2005.
- **Întâlnire cu fiul celebrului și îndrăgitului creator al lui Maigret. John Simenon despre Georges Simenon*, article paru dans *Suplimentul de cultură*, *Ziarul de Iași*, vol. année 12, du 26 novembre- 2 décembre, 2016.
- PETRAȘ, Cristina, *Qui parle dans le roman « Pedigree » de G. Simenon ? Essai d'interprétation vocale et modale* article paru dans *Analele științifice ale Universității "Al. I. Cuza" din Iași. Limbi și literaturi străine*, volum 5, 2002.
- POPOVIC, Pierre, *La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir, Pratiques* [En ligne], 151–152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, <http://pratiques.revues.org/176;10.4000/pratiques.1762>. <http://journals.openedition.org/pratiques/1762#tocto2n5>, consulté le 22 novembre, 2017.
- RADU, Tania *Georges Simenon*, article paru dans la revue *ARC*, en 1991.
- RAMPTON, James, *Maigret's Rowan Atkinson* paru dans « *The Independent* », 2017, <http://www.independent.co.uk/search/site/simenon> - consulté le 20 août 2017.
- ROMIȚAN, Ana- Maria, *Pe urmele lui Georges Simenon*, article paru dans *Contemporanul – ideea europeană*, vol. 21, numéro 2, février, 2010.
- ROȘU, Ionela, *Maigret caută adevărul*, article paru dans le journal *Adevărul literar și artistic*, vol. 18, numéro 1072 du 6 avril 2011.
- SIMION, Eugen, *Eurile lui Georges Simenon*, article paru dans la revue *Convorbiri literare*, numéro 3, volume 143, mars 2003.
- SPÂNU, Petruța, *Centenar Georges Simenon*, article paru dans *Convorbiri literare*, numéro 9, volume 137, septembre, 2003.
- SPÂNU, Petruța, *Simenon cu și fără Maigret*, article paru dans la revue *Cronica*, vol. 34, numero 4, avril, 1999.
- SPÂNU, Petruța, *Centre et périphérie chez Georges Simenon*, *ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS*, 5/2007, http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=554&lang=en, consulté le 20 août 2017.
- TRONEA, Maria, *La poétique de l'espace chez Simenon*, article paru dans « *Polar-isations francophones. Cinquante nuance de noir* », Actes du colloque international Journées de la Francophonie, XXIIe édition, Iași, 24–25 mars 2017, Éditions Junimea, Iași, 2018.

AVANT-PROPOS:

- JOIL, Raul, avant-propos du roman *Domnul Gallet, decedat*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965.
- TUDORICĂ, Al., avant-propos du roman *Trei camere în Manhattan. Motanul*, Editura Minerva, collection « *Biblioteca pentru toți* », București, 1972.

SOURCES INTERNET :

Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/>

Dictionnaire Larousse, <http://www.larousse.fr/>

Dictionnaire Le Trésor de la Langue Française Informatisé, <http://atilf.atilf.fr/>

Dictionnaire L'Internaute, <http://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/>

Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/>

Webster Merriam Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/>

<https://destepti.ro/scriitorul-georges-simenon>, consulté le 20 août 2017

ANNEXES

Annexe 1

Statistique des traductions en roumain des romans simenoniens³²³

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
1.	1965	Le chien jaune	Cîinele galben	Teodora Cristea	București	Ed. Tineretului
2.	1965	M. Gallet décédé	Dl. Gallet, decedat	Raul Joil	București	Ed. pentru literatură universală
3.	1966	Les anneaux de Bicêtre	Inelele de la Bicêtre	Raul Joil	București	Ed. pentru literatură universală
4.	1966	La première enquête de Maigret	Prima anchetă a lui Maigret	Alexandru Mirodan	București	Ed. Tineretului
5.	1969	Le voleur de Maigret	Comisarul Maigret a fost prădat	S. Constantin	București	Ed. pentru literatură universală
6.	1970	Les dossiers de l'Agence O	Șantajul agenției "O"	Teodora Cristea	București	Albatros
7.	1970	Maigret et le voleur paresseux	Maigret și hoțul leneș	Liviu Țicu	București	Univers
8.	1971	Maigret et le fantôme	Maigret și fantoma	Marga Cosașu	București	Univers
9.	1992	Le revolver de Maigret	Revolverul lui Maigret	Silvia Colfescu	București	Vreamea
10.	1992	Le voleur de Maigret	Comisarul Maigret a fost prădat	S. Constantin	București	Ed. Z

³²³ La liste a été dressée conformément aux informations trouvées sur le site officiel de la Bibliothèque Centrale Universitaire Iași www.bcu-iasi.ro

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
11.	1992	La première enquête de Maigret	Prima anchetă a lui Maigret	Alexandru Mirodan și Marga Cosașu	București	Ed. Z
12.	1992	Le fou de Bergerac	Nebunul din Bergerac	Barbu Cioculescu	București	Vremea
13.	1992	Maigret	Maigret	Vlăduț Radu	București	Minerva
14.	1993	Maigret et la jeune morte	Maigret și moartea Louisei	Barbu Cioculescu	București	Vremea
15.	1993	Maigret à l'école	Maigret și școala crimei	Simona Cioculescu	București	Vremea
16.	1994	Maigret s'amuse	Maigret și crima din ziar	Barbu Cioculescu	București	Vremea
17.	1994	Le pendu de Saint-Pholien	Spânzuratul de la Saint-Pholien	Margareta Popescu	Craiova	Apollo
18.	1994	Maigret et l'homme tout seul	Maigret și vagabondul singuratic	Nicolae Baltă	București	Vremea
19.	1995	M. Gallet décédé	Domnul Gallet decedat	Margareta Popescu	Craiova	Apollo
20.	1995	Maigret et l'homme du banc	Maigret dezleagă enigma	Elena Cantacuzino	București	Vremea
21.	1996	Les caves du Majestic	Subsolurile Majesticului	Paula Găzdaru	București	Romhelion
22.	1998	Maigret revient	Casa judecătorului	Paula Găzdaru	București	Romhelion
23.	2000	Maigret s'amuse	Cadavrul în apă dulce	Dodo Bărbulescu	București	Lucman
24.	2002	La tête d'un homme	Celula morții	Alice Burada	București	Multi Press International
25.	2002	Le chien jaune	Misterul cîinelui galben	Alice Burada	București	Multi Press International
26.	2002		Castelul otrăviților	Alice Burada	București	Multi Press International

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
27.	2004	Maigret et la jeune morte	Cazul Louise Laboine	Alexandru Mirodan	Iași	Polirom
28.	2004	La danseuse du Gai-Moulin	Dansatoarea de la Gai-Moulin	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
29.	2004	Le fou de Bergerac	Nebunul din Bergerac	Barbu Cioculescu	Iași	Polirom
30.	2004	Maigret à l'école	Maigret și școala crimei	Simona Cioculescu	Iași	Polirom
31.	2004	La première enquête de Maigret	Prima anchetă a lui Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
32.	2004	Maigret à New York	Maigret la New York	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
33.	2004	L'inspecteur Cadavre	Inspectorul Cadavre	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
34.	2004	Félicie est là	Asta-i Felicie!	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
35.	2004	Maigret et son mort	Maigret și mortul	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
36.	2004	Maigret a peur	Maigret se teme	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
37.	2005	Maigret s'amuse	Comisarul se amuză	George D. Piteș	Târgoviște	Macarie
38.	2005	Maigret et le tueur	Maigret și ucigașul	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
39.	2005	M. Gallet est décédé	Domnul Gallet a decedat	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
40.	2005	Cécile est morte	Cine a ucis-o pe Cecile?	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
41.	2005	Maigret se trompe	Maigret se înșală	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
42.	2005	Maigret au Picratt's	Maigret la Picratt's	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
43.	2005	L'affaire Saint-Fiacre	Cazul Saint-Fiacre	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
44.	2006	La nuit du carrefour	Răspîntia morții	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
45.	2006	Maigret et l'ami d'enfance	Maigret și prietenul din copilărie	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
46.	2006	Maigret et l'homme double	Maigret și omul dublu	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
47.	2006	Les mémoires de Maigret	Memoriile lui Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
48.	2006	Liberty Bar	Liberty Bar	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
49.	2006	L'amie de Madame Maigret	Prietena doamnei Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
50.	2006	La tête d'un homme	Careul de ași	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
51.	2007	Maigret en Arizona	Maigret în Arizona	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
52.	2007	Signé Picpus	Picpus	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
53.	2007	Maigret Lognon et les Gangsters	Maigret și gangsterii	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
54.	2007	Maigret tend un piège	Capcana lui Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
55.	2007	Maigret à Vichy	Maigret la Vichy	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
56.	2008	Chez les Flamands	Maigret și flamanzii	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
57.	2008	L'ombre chinoise	Umbra chinezească	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
58.	2008	Maigret se fâche	Maigret se infurie	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
59.	2008	Maigret et la Grande Perche	Maigret intră în ring	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
60.	2008	Un crime en Hollande	O crimă în Olanda	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
61.	2008	Maigret	Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
62.	2009	Maigret et la vieille dame	Maigret și bătrâna doamnă	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
63.	2009	Le revolver de Maigret	Revolverul lui Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
64.	2009	Maigret chez le ministre	Maigret la ministru	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
65.	2009	Maigret et le corps sans tête	Maigret și cadavrul fără cap	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
66.	2009	L'échec de Maigret	Eșecul lui Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
67.	2010	Les vacances de Maigret	Vacanța lui Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
68.	2010	Mon ami Maigret	Prietenul meu Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
69.	2010	Maigret et monsieur Charles	Maigret și domnul Charles	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
70.	2010	La folle de Maigret	Maigret și femeia nebună	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
71.	2010	Maigret hésite	Maigret ezită	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
72.	2010	Maigret et l'affaire Nahour	Maigret și cazul Nahour	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
73.	2010	Maigret se défend	Maigret se apără	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
74.	2011	Le chien jaune	Ciinele galben	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
75.	2011	Maigret s'amuse	Maigret se amuză	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
76.	2011	Maigret voyage	Maigret călătorește	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
77.	2011	Maigret et le voleur paresseux	Maigret și hoțul leneș	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
78.	2011	Maigret et l'indicateur	Maigret și informatorul	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
79.	2011	Le Noël de Maigret	Crăciunul lui Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
80.	2011	Maigret et le fantôme	Maigret și fantoma	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
81.	2011	Pietr-le-Letton	Pietr Letonul	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
82.	2012	La patience de Maigret	Răbdarea lui Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
83.	2012	La colère de Maigret	Maigret își pierde cumpătul	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
84.	2012	L'écluse nr. 1	Ecluza nr. 1	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
85.	2012	La guinguette à deux sous	Taverna de pe malul Senei	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
86.	2012	Maigret en meublé	Maigret închiriază o cameră	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
87.	2012	Maigret et les témoins récalcitrants	Maigret și martorii recalcitranți	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
88.	2013	Maigret et les vieillards	Maigret și aristocrații	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
89.	2013	La maison du juge	Casa judecătorului	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
90.	2013	Le port des brumes	Portul innegurat	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
91.	2013	Maigret et le marchand de vin	Maigret și negustorul de vinuri	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
92.	2013	Maigret et les vieillards	Maigret și aristocrații	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
93.	2013	Au rendez-vous des Terre-Neuvas	Taverna marinarilor	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
94.	2013	Maigret et les braves gens	Maigret și oamenii de bine	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
95.	2013	Maigret aux assises	Maigret la tribunal	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
96.	2013	La Confiance de Maigret	Drama de pe strada Lopert	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
97.	2013	Maigret et le client du samedi	Maigret și clientul de sîmbătă	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
98.	2013	Le Voleur de Maigret	Maigret și hoțul de buzunare	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
99.	2013	Les Scrupules de Maigret	Maigret își face scrupule	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
100.	2014	L'amie de Mme Maigret	Admiratorul doamnei Maigret	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
101.	2014	Maigret et l'homme tout seul	Maigret și omul singur	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
102.	2014	Tempête sur la Mabche	Furtună în Canalul Minecii	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom
103.	2014	Le témoignage de l'enfant de choeur	Mărturia copilului de cor	Nicolae Constantinescu	Iași	Polirom

Annexe 2

Statistique des traductions en anglais des romans simenoniens³²⁴

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
1.	1933	Pietr-le-Letton	The Strange Case of Peter the Lett	Anthony Abbot	U.K.	Penguin Books
2.	1933	Pietr-le-Letton	The Case of Peter the Lett	Anthony Abbot	U.S.A.	Penguin Books
3.	1963	Pietr-le-Letton	Maigret and the Enigmatic Lett	Daphne Woodward	U.K.	Penguin Books
4.	2014	Pietr-le-Letton	Pietr the Latvian	David Bellos	U.K.	Penguin Books
5.	1934	Le Charretier de la Providence	The Crime at Lock 14	Anthony Abbot	U.K.	Penguin Books
6.	1963	Le Charretier de la Providence	Maigret Meets a Milord	Robert Baldick	U.K.	Penguin Books
7.	1963	Le Charretier de la Providence	Lock 14	Anthony Abbot	U.S.A.	Penguin Books
8.	2014	Le Charretier de la Providence	The Carter of La Providence	David Coward	U.K.	Penguin Books
9.	1932	M. Gallet, décédé	The Death of Monsieur Gallet	Anthony Abbot	U.K.	Penguin Books
10.	1963	M. Gallet, décédé	Maigret Stonewalled	Margaret Marshall	U.K.	Penguin Books
11.	2013	M. Gallet, décédé	The Late Monsieur Gallet	Anthea Bell	U.K.	Penguin Books
12.	1933	Le Pendu de Saint-Pholien	The Crime of Inspector Maigret	Anthony Abbot	U.K.	Penguin Books
13.	1963	Le Pendu de Saint-Pholien	Maigret and the Hundred Gibbets	Tony White	U.K.	Penguin Books

³²⁴ La liste a été dressée conformément aux informations trouvées sur le site officiel de la maison d'édition Penguin Books, Ltd. <http://www.trussel.com/maig/trans.htm>

ANNEXES

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
14.	2014	Le Pendu de Saint-Pholien	The Hanged Man of Saint-Pholien	Linda Coverdale	U.K.	Penguin Books
15.	1939	La Tête d'un homme	A Battle of Nerve	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
16.	1939	La Tête d'un homme	Maigret's War of Nerves	Geoffrey Sainsbury	U.S.A.	Penguin Books
17.	1966	La Tête d'un homme	The Patience of Maigret	Alastair Hamilton	U.S.A.	Penguin Books
18.	1966	La Tête d'un homme	Maigret Bides His Time	Alastair Hamilton	U.K.	Penguin Books
19.	2015	La Tête d'un homme	A Man's Head	David Coward	U.K.	Penguin Books
20.	1939	Le Chien jaune	A Face for a Clue	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
21.	1939	Le Chien jaune	Maigret and the Concarneau Murders	Geoffrey Sainsbury	U.S.A.	Penguin Books
22.	1987	Le Chien jaune	Maigret and the Yellow Dog	Linda Asher	U.K.	Penguin Books
23.	1933	La Nuit du Carrefour	The Crossroad Murders	Anthony Abbot	U.K.	Penguin Books
24.	1963	La Nuit du Carrefour	Maigret at the Crossroads	Robert Baldick	U.S.A.	Penguin Books
25.	2014	La Nuit du Carrefour	The Night at the Crossroads	Linda Coverdale	U.K.	Penguin Books
26.	1940	Un crime en Hollande	A Crime in Holland	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
27.		Un crime en Hollande	Maigret in Holland	Geoffrey Sainsbury	U.S.A.	Penguin Books
28.	2014	Un crime en Hollande	A Crime in Holland	Siân Reynolds	U.K.	Penguin Books
29.	1940	Au Rendez-Vous des Terre-Neuvas	The Sailors' Rendezvous	Margaret Ludwig	U.K.	Penguin Books
30.	1940	Au Rendez-Vous des Terre-Neuvas	Maigret Answers a Plea	Margaret Ludwig	U.S.A.	Philadelphia Inquirer

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
31.	2014	Au Rendez-Vous des Terre-Neuvas	The Grand Banks Café	David Coward	U.K.	Penguin Books
32.	1940	La Danseuse du Gai-Moulin	At the "Gai Moulin"	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
33.		La Danseuse du Gai-Moulin	Maigret at the "Gai Moulin"	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
34.	2015	La Danseuse du Gai-Moulin	The Dancer at the Gai-Moulin	Siân Reynolds	U.K.	Penguin Books
35.	1940	La Guinguette à Deux Sous	Guinguette by the Seine	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
36.	1940	La Guinguette à Deux Sous	Maigret and the Tavern by the Seine	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
37.	1940	La Guinguette à Deux Sous	Maigret to the Rescue	Geoffrey Sainsbury	U.S.A	Mercury Mystery
38.	1940	La Guinguette à Deux Sous	A Spot by the Seine	Geoffrey Sainsbury	U.K	Philadelphia Inquirer
39.	2003	La Guinguette à Deux Sous	The Bar on the Seine	David Watson	U.K.	Penguin Books
40.	2003	La Guinguette à Deux Sous	The Two-Penny Bar	David Watson	U.K.	Penguin Books
41.	1934	L'Ombre chinoise	The Shadow in the Courtyard	Anthony Abbot	U.K.	Penguin Books
42.	1964	L'Ombre chinoise	Maigret Mystified	Jean Stewart	U.S.A.	Penguin Books
43.	2015	L'Ombre chinoise	The Shadow Puppet	Ros Schwartz	U.K.	Penguin Books
44.	1940	L'Affaire Saint-Fiacre	Maigret and the Countess	Margaret Ludwig	U.K.	Penguin Books
45.	1940	L'Affaire Saint-Fiacre	The Saint-Fiacre Affair	Margaret Ludwig	U.K.	Penguin Books
46.	1967	L'Affaire Saint-Fiacre	Maigret Goes Home	Robert Baldick	U.K.	Penguin Books
47.	1967	L'Affaire Saint-Fiacre	Maigret on Home Ground	Robert Baldick	U.S.A.	Penguin Books

ANNEXES

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
48.	2015	L'Affaire Saint-Fiacre	The Saint-Fiacre Affair	Shaun Whiteside	U.K.	Penguin Books
49.	1941	Chez les Flamands	The Flemish Shop	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
50.	1941	Chez les Flamands	Maigret and the Flemish Shop	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
51.	2015	Chez les Flamands	The Flemish House	Shaun Whiteside	U.K.	Penguin Books
52.	1941	Le Port des brumes	Death of a Harbo(u)r Master	Stuart Gilbert	U.K.	Penguin Books
53.	1941	Le Port des brumes	Maigret and the Death of a Harbor Master	Stuart Gilbert	U.S.A.	Penguin Books
54.	2015	Le Port des brumes	The Misty Harbor	Linda Coverdale	U.K.	Penguin Books
55.	1940	Le Fou de Bergerac	The Madman of Bergerac	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
56.	2015	Le Fou de Bergerac	The Madman of Bergerac	Ros Schwartz	U.S.A.	Penguin Books
57.	1940	Liberty Bar	Liberty Bar	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
58.	1940	Liberty Bar	Maigret on the Riviera	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
59.	2015	Liberty Bar	Liberty Bar	David Watson	U.S.A.	Penguin Books
60.	1941	L'Écluse n° 1	The Lock at Charenton	Margaret Ludwig	U.K.	Penguin Books
61.	1941	L'Écluse n° 1	Maigret Sits It Out	Margaret Ludwig	U.S.A.	Jonathan Mystery
62.	1941	L'Écluse n° 1	Lock No. 1	Margaret Ludwig	U.S.A.	Philadelphia Inquirer
63.	2015	L'Écluse n° 1	Lock N° 1	David Coward	U.K.	Penguin Books
64.	1941	Maigret	Maigret Returns	Margaret Ludwig	U.K.	Penguin Books
65.	2015	Maigret	Maigret	Ros Schwartz	U.S.A.	Penguin Books

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
66.	1977	Les Caves du Majestic	Maigret and the Hotel Majestic	Caroline Hillier	U.S.A.	Harcourt Publishing House
67.	1977	Les Caves du Majestic	The Hotel Majestic	Caroline Hillier	U.K.	Penguin Books
68.	2015	Les Caves du Majestic	The Cellars of the Majestic	Howard Curtis	U.K.	Penguin Books
69.	1979	La Maison du juge	Maigret in Exile	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
70.	2015	La Maison du juge	The Judge's House	Howard Curtis	U.K.	Penguin Books
71.	1977	Cécile est morte	Maigret and the Spinster	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
72.	2015	Cécile est morte	Cécile is Dead	Anthea Bell	U.K.	Penguin Books
73.	1950	Signé Picpus	To Any Lengths	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
74.		Signé Picpus	Maigret and the Fortuneteller	Geoffrey Sainsbury	U.S.A.	Penguin Books
75.	2015	Signé Picpus	Signed, Picpus	David Coward	U.K.	Penguin Books
76.	1978	Félicie est là	Maigret and the Toy Village	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
77.	2015	Félicie est là	Félicie	David Coward	U.K.	Penguin Books
78.	1979	L'Inspecteur Cadavre	Maigret's Rival	Helen Thomson	U.S.A.	Penguin Books
79.		L'Inspecteur	Inspector Cadaver	Helen Thomson	U.K.	Penguin Books
80.	2015	Cadavre	Inspector Cadaver	William Hobson	U.K.	Penguin Books
81.	1977	Maigret se fâche	Maigret in Retirement	Jean Stewart	U.K.	Penguin Books
82.	2015	Maigret se fâche	Maigret Gets Angry	Ros Schwartz	U.K.	Penguin Books
83.	1955	Maigret à New York	Maigret in New York	Adrienne Foulke	U.K.	Penguin Books

ANNEXES

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
84.	1956	Maigret à New York	Inspector Maigret in New York's Underworld	Adrienne Foulke	U.K.	Penguin Books
85.	2016	Maigret à New York	Maigret in New York's Underworld Maigret in New York	Linda Coverdale	U.K.	Penguin Books
86.	1950	Les Vacances de Maigret	A Summer Holiday	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
87.	1950	Les Vacances de Maigret	Maigret on Holiday	Geoffrey Sainsbury	U.S.A.	Penguin Books
88.	1950	Les Vacances de Maigret	No Vacation for Maigret	Geoffrey Sainsbury	U.K.	Penguin Books
89.	1970	Les Vacances de Maigret	Maigret on Holiday	Jacqueline Baldick	U.K.	Penguin Books
90.	2016	Les Vacances de Maigret	Maigret's Holiday	Ros Schwartz	U.S.A.	Penguin Books
91.	1964	Maigret et son mort	Maigret's Dead Man	Jean Stewart	U.K.	Penguin Books
92.	1964	Maigret et son mort	Maigret's Special Murder	Jean Stewart	U.S.A.	Penguin Books
93.	2016	Maigret et son mort	Maigret and his Dead	David Coward	U.K.	Penguin Books
94.	1958	La première enquête de Maigret	Maigret's First Case	Robert Brain	U.K.	Penguin Books
95.	1956	Mon ami Maigret	My Friend Maigret	Nigel Ryan	U.K.	Penguin Books
96.	1956	Mon ami Maigret	The Methods of Maigret	Nigel Ryan	U.K.	Penguin Books
97.	1980	Maigret chez le coroner	Maigret at the Coroner's	Frances Keene	U.K.	Penguin Books
98.	1958	Maigret et la vieille dame	Maigret and the Old Lady	Robert Brain	U.K.	Penguin Books
99.	1959	L'Amie de Mme Maigret	Madame Maigret's Own Case	Helen Sebba	U.K.	Penguin Books

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
100.	2016	L'Amie de Mme Maigret	Madame Maigret's Friend	Howard Curtis	U.K.	Penguin Books
101.	1959	L'Amie de Mme Maigret	The Friend of Madame Maigret	Helen Sebba	U.S.A.	Penguin Books
102.	1963	Les Mémoires de Maigret	Maigret's Memoirs	Jean Stewart	U.K.	Penguin Books
103.	1954	Maigret au Picratt's	Maigret and the Strangled Stripper	Cornelia Schaeffer	U.K.	Penguin Books
103.	1954	Maigret au Picratt's	Maigret in Montmartre	Daphne Woodward	U.K.	Penguin Books
104.	1954	Maigret au Picratt's	Inspector Maigret and the Strangled Stripper	Daphne Woodward	U.S.A.	Penguin Books
105.	1960	Maigret en meublé	Maigret Takes a Room	Robert Brain	U.K.	Penguin Books
106.	1960	Maigret en meublé	Maigret Rents a Room	Robert Brain	U.S.A.	Penguin Books
107.	1954	Maigret, Lognon et les gangsters	Inspector Maigret and the Killers	Louise Varèse	U.K.	Penguin Books
108.	1954	Maigret, Lognon et les gangsters	Maigret and the Gangsters	Louise Varèse	U.S.A.	Penguin Books
109.	1956	Le Revolver de Maigret	Maigret's Revolver	Nigel Ryan	U.K.	Penguin Books
110.	1975	Maigret et l'homme du banc	Maigret and the Man on the Boulevard	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
111.	1975	Maigret et l'homme du banc	Maigret and the Man on the Bench	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
112.	1975	Maigret et l'homme du banc	The Man on the Boulevard	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
113.	1961	Maigret a peur	Maigret Afraid	Margaret Duff	U.S.A.	Harcourt Publishig House

ANNEXES

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
114.	1954	Maigret se trompe	Maigret's Mistake	Alan Hodge	U.K.	Penguin Books
115.	1957	Maigret à l'école	Maigret Goes to School	Daphne Woodward	U.K.	Penguin Books
116.	1955	Maigret et la jeune morte	Inspector Maigret and the Dead Girl	Daphne Woodward	U.S.A.	Penguin Books
117.	1955	Maigret et la jeune morte	Maigret and the Young Girl	Daphne Woodward	U.K.	Penguin Books
118.	1969	Maigret chez le ministre	Maigret and the Minister	Moura Budberg	U.K.	Penguin Books
119.		Maigret chez le ministre	Maigret and the Calame Report	Moura Budberg	U.S.A.	Penguin Books
120.	1967	Maigret et le corps sans tête	Maigret and the Headless Corpse	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
121.	1965	Maigret tend un piège	Maigret Sets a Trap	Daphne Woodward	U.K.	Penguin Books
122.	1962	Un échec de Maigret	Maigret's Failure	Daphne Woodward	U.K.	Penguin Books
123.	1957	Maigret s'amuse	Maigret's Little Joke	Richard Brain	U.K.	Penguin Books
124.		Maigret s'amuse	None of Maigret's Business	Richard Brain	U.S.A.	Penguin Books
125.	1974	Maigret voyage	Maigret and the Millionaires.	Jean Stewart	U.K.	Penguin Books
126.	1959	Les Scrupules de Maigret	Maigret Has Scruples	Robert Eglesfield	U.K.	Penguin Books
127.	1959	Maigret et les témoins récalcitrants	Maigret and the Reluctant Witnesses	Daphne Woodward	U.K.	Penguin Books
128.	1968	Une confiance de Maigret	Maigret Has Doubts	Lyn Moir	U.K.	Penguin Books
129.	1961	Maigret aux assises	Maigret in Court	Robert Brain	U.K.	Penguin Books
130.	1962	Maigret et les vieillards	Maigret in Society	Robert Eglesfield	U.K.	Penguin Books

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
131.	1963	Maigret et le voleur paresseux	Maigret and the Lazy Burglar	Daphne Woodward	U.K.	Penguin Books
132.	1963	Maigret et le voleur paresseux	Maigret and the Idle Burglar	Daphne Woodward	U.S.A.	Penguin Books
133.	1976	Maigret et les braves gens	Maigret and the Black Sheep	Helen Thomson	U.K.	Penguin Books
134.	1964	Maigret et le client du samedi	Maigret and the Saturday Caller	Tony White	U.K.	Penguin Books
135.	1973	Maigret et le clochard	Maigret and the Dosser	Jean Stewart	U.K.	Penguin Books
136.		Maigret et le clochard	Maigret and the Bum	Jean Stewart	U.S.A.	Penguin Books
137.	1965	La Colère de Maigret	Maigret Loses His Temper	Robert Eglesfield	U.K.	Penguin Books
138.	1966	Maigret se défend	Maigret on the Defensive	Alastair Hamilton	U.K.	Penguin Books
139.	1966	La Patience de Maigret	The Patience of Maigret	Alastair Hamilton	U.K.	Penguin Books
140.	1966	La Patience de Maigret	Maigret Bides His Time	Alastair Hamilton	U.S.A.	Penguin Books
141.	1967	Maigret et l'affaire Nahour	Maigret and the Nahour Case	Alastair Hamilton	U.K.	Penguin Books
142.	1968	Le Voleur de Maigret	Maigret's Pickpocket	Nigel Ryan	U.K.	Penguin Books
143.	1968	Maigret à Vichy	Maigret Takes the Waters	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
144.	1968	Maigret à Vichy	Maigret in Vichy	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
145.	1976	Maigret et le fantôme	Maigret and the Ghost	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
146.	1976	Maigret et le fantôme	Maigret and the Apparition	Eileen Ellenbogen	U.S.A.	Penguin Books

ANNEXES

Nr. crt.	Année de la parution de la traduction	Titre original	Titre traduit	Traducteur	Lieu de la parution	Maison d'édition
147.	1969	Maigret hésite	Maigret Hesitates	Lyn Moir	U.K.	Penguin Books
148.	1970	L'Ami d'enfance de Maigret	Maigret's Boyhood Friend	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
149.	1971	Maigret et le tueur	Maigret and the Killer	Lyn Moir	U.K.	Penguin Books
150.	1971	Maigret et le marchand du vin	Maigret and the Wine Merchant	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
151.	1972	La Folle de Maigret	Maigret and the Madwoman	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
152.	1975	Maigret et l'homme tout seul	Maigret and the Loner	Eileen Ellenbogen	U.K.	Penguin Books
153.	1972	Maigret et l'Indicateur	Maigret and the Flea	Lyn Moir	U.S.A.	Penguin Books
154.		Maigret et l'Indicateur	Maigret and the Informer	Lyn Moir	U.K.	Penguin Books
155.	1973	Maigret et Monsieur Charles	Maigret and Monsieur Charles	Marianne A. Sinclair	U.K.	Penguin Books
156.	1959	Un Noël de Maigret	Maigret's Christmas	Lawrence G. Blochman	U.K.	Penguin Books
157.	1977	Un Noël de Maigret	Maigret's Christmas	Jean Stewart	U.K.	Penguin Books



ISBN: 978-606-37-0524-3